

Anotace:

Cílem studie je přinést podrobnou charakteristiku termínů feature a dokument a zaměřit se na specifika rozhlasové dokumentární tvorby v České republice i v zahraničí. Její vývoj, konkrétní odlišnosti ve tvorbě jednotlivých národů i proměny chápání v terminologii týkající se rozhlasové dokumentaristiky, je demonstrován na příkladu mezinárodní rozhlasové konference *International Feature Conference*.

Klíčová slova:

Rozhlasová dokumentaristika, dokument, feature, reportáž, pásmo, rozhlas, International Feature Conference, IFC, stereofonie, mezinárodní diskuzní platforma, specifika tvorby.

Abstract:

The study deals with the phenomenon of the radio documentary and feature and its detailed characteristics. The aim of the work is to explicate certain specifics and dissimilarities in the radio production worldwide, describe how different countries use the basic tools of documentary making and to show the importance of this kind of production. The author demonstrates the development of the radio documentary and feature on the model of the *International Feature Conference*.

Key words:

Radio documentary, feature, reportage, radio, International Feature Conference, IFC, stereophony, specifics of radio production.

Tereza Reková

ROZHLASOVÁ DOKUMENTARISTIKA V ZRCADLE INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE

Studie je výstupem grantového projektu specifického vysokoškolského výzkumu Divadelní fakulty JAMU v roce 2017.

ÚVOD

S poslechem rozhlasu si lidé často spojují hudbu (populární písničky) nebo publicistické rozhovory se zajímavými osobnostmi. Dokumentární tvorbu si pak většina publika představí primárně jako audiovizuální – to, že existuje rozhlasová dokumentární tvorba, ví výrazně menší procento posluchačů. Ještě menší skupina (a zde bych už sáhla po trochu expresivnějším výrazu) rozhlasových nadšenců nebo odborníků pak v charakteristice rozhlasové tvorby rozlišuje mezi žánry, jako je pásmo, dokument, reportáž, feature apod. Ani já jsem ještě před pár lety netušila, že rozhlasový dokument existuje. Postupně jsem se ale začala aktivně věnovat jeho tvorbě (od prvních krůčků na školní půdě Janáčkovy akademie múzických umění až po autorská díla určená pro Český rozhlas) a poznávat specifika, přednosti i rizika v produkci rozhlasových dokumentů. Po několika letech praxe se mi v roce 2015 naskytla možnost vycestovat do polského Lublinu, kde se konal 41. ročník rozhlasové konference *International Feature Conference*, kterou založil jeden z otců světové rozhlasové dokumentaristiky, Peter Leonhard Braun. *International Feature Conference* je každoročním pracovním setkáním rozhlasových tvůrců z celého světa, kteří navzájem poslouchají své pořady a v odborných diskuzích hodnotí specifika, klady i zápory jednotlivých děl. Důležitost této konference tkví právě ve vzácném mezinárodním propojení jednotlivých tvůrců, v otevřených debatách a možnosti navázat pracovní kontakty po celém světě.

Výjezd do Lublinu mi změnil nahlížení na rozhlasovou dokumentaristiku a pomohl mi uvědomit si její celosvětový význam. Konferenci jsem již k dnešnímu dni navštívila třikrát, z toho jednou jsem na ní sama prezentovala svůj pořad. Zajímalo mě ale, čím to je, že se daří toto unikátní setkání udržet naživu už téměř půl století, a kdo jsou ti lidé, kteří svůj život zasvětili rozhlasu a každoročně organizují diskuzní platformu pro rozhlasové autory z celého světa. Proto jsem se rozhodla událost prozkoumat blíže – poznat historii konference, její vývoj, a odhalit konkrétní problémy, které se na konferenci řeší a řešily v průběhu let.

Historie *International Feature Conference* se ovšem neodmyslitelně pojí i s historií celosvětové rozhlasové dokumentární tvorby. Na půdorysu konference a skrze rozhovory se zakladateli a návštěvníky této platformy je každoročně možné monitorování vývoje rozhlasového dokumentu v zahraničí, konkrétních odlišností v tvorbě v jednotlivých státech i proměn chápání v terminologii týkající se rozhlasové dokumentaristiky. Pozoruhodné jsou především rozdílnosti v autorském vnímání žánrů rozhlasový dokument a rozhlasový feature. Oba žánry se totiž v praxi na mezinárodním poli často zaměňují a to může způsobit jistou nepřehlednost v terminologii. Zajímá mě, jestli je skutečně mezi oběma termíny zásadní rozdíl a nakolik je respektován jak v české, tak v zahraniční produkci. K tomuto zkoumání mě inspiroval také fakt, že zmíněná konference nese přímo v názvu výraz *feature*, i když se v jejím průběhu poslouchají a odborně rozebírají i pořady vyrobené jako *dokumenty*. Rozhlasový feature je navíc něco, čím se na českém poli detailně zabývá pouze rozhlasová tvůrkyně a teoretička Andrea Hanáčková, a to mi přijde – vzhledem k barevnosti a zajímavosti daného žánru – poněkud málo. Chci tedy v jistém směru navázat na dílo Hanáčkové, ale na rozdíl od ní se dokumentem a featurem zabývat především v zrcadle *International Feature Conference* – jedné z nejvýznamnějších událostí ve světě rozhlasové dokumentaristiky.

Použité informace jsem nastudovala nejen z české i zahraniční odborné literatury zabývající se rozhlasovou i televizní dokumentaristikou, z osobních archivů jednotlivých tvůrců či z rozsáhlého internetového archivu *International Feature Conference*, ale také mi významně pomohly rozhovory s rozhlasovými tvůrci z celého světa, které jsem pořídila metodou oral histo-

ry.¹ Výzkum je však pouze odrazovým můstkem pro mnohem obsírnější studii, kterou v průběhu následujících let vypracuji v podobě své disertační práce.

CHARAKTERISTIKA DOKUMENTÁRNÍCH ROZHLASOVÝCH ŽÁNŮ

Rozhlas býval často (i v posměšném slova smyslu) označován za „slepé médium“. Tuto teorii však ve svých pracích (například v *Understanding Radio*) rozebírá např. britský teoretik Andrew Crisell.² Podle Crisella je slepota rozhlasového média (např. v proudovém vysílání) kompenzována neustálými předěly a zvukovými jingly, které posluchači připomínají, kterou stanicí či pořad zrovna poslouchá. Zároveň však slepotu vnímá jako devízu. Posluchač totiž při poslechu rozhlasových děl musí zapojit svou imaginaci, která tak tvoří intimní pouto mezi ním a tvůrcem (CHIGNELL 2009). „Rozhlasový dokument, lhostejný k vizuálním prioritám spojeným s televizní tvorbou, může vzít na první pohled nevýraznou každodenní aktivitu a vytvořit z ní cosi bohatého na významy. [...] Z programu o sbírání (třeba pivních etiket, nahrávek nebo hmyzu) se může rychle stát příběh s mnohem hlubším významem – program o vášni, posedlosti, samotě či přátelství, anebo o všem zmíněném a ještě o něčem navíc“³ (CHIGNELL 2009: 22).⁴ I když posluchač zvukový materiál nevidí, zvuky stimulují jeho představivost a on si tak může ke slyšenému hlasu ve své imaginaci dosadit libovolnou tvář, obraz i vzhled prostředí, ve kterém se příběh odehrává. „Na rozdíl od televize, ve které je obraz limitován velikostí obrazovky, jsou rozhlasové obrazy tak velké, jak si je představíte. [...] Virtuálně se můžeme dostat do jakékoliv situace, pokud jsme podpořeni vhodnou muzikou a správnými zvukovými efekty“⁵ prohlašuje rozhlasový autor a teoretik Robert McLeish ve své knize *Radio Production* (MCLEISH 2016: 2). Crisell dodává, že oproti televizi je produkce rozhlasových pořadů mnohem levnější. Posluchač navíc může při poslechu rádia vykonávat ještě nějakou sekundární činnost, zatímco při sledování televize je většinou upoutána celá jeho pozornost (CHIGNELL 2009). To je samozřejmě pravda – řada lidí při poslechu rozhlasu dělá domácí práce, řídí auto apod. Na druhou stranu je ale při poslechu komplikovanějších pořadů důležité, aby se posluchač soustředil, což při výkonu dalších činností může být obtížnější. Často tak může být intenzivní poslech ztížen či znemožněn roztěkaností posluchače.

Pro pochopení současné podoby žánru rozhlasové dokumentaristiky je nutné vyjasnit si charakteristiky týkající se tvorby rozhlasových pořadů obsahujících dokumentární prvky. Budu

¹ Oral history (dále jen OH) je v původním významu označení pro ústně podávanou historii. Jedná se o prameny vytvořené v průběhu vzpomínání dotazovaného na prožité události a objektivizované ústním (nebo písemným) projevem. Existují dvě základní formy OH – buď se jedná o dotazování na určité historické události, které nám pomáhá poznat prožitky, aktivity a postoje narátora, nebo o dotazování na průběh celého života narátora v kontextu jeho osobních i společenských vztahů, významných historických událostí i každodenního života (VANĚK 2015).

² Andrew Crisell (*1943, Velká Británie) je profesor oboru Broadcasting Studies na britské univerzitě v Sunderlandu. Napsal několik významných knih zabývajících se historií a vývojem rozhlasu, např. *Understanding Radio* (1994), *An Introductory History of British Broadcasting* (2002) a *A Study of Modern Television* (2006).

³ “Radio documentary, unconcerned by the visual priorities of television, can take seemingly bland, everyday phenomena and create something ‘rich in meanings’. [...] A programme about collecting (for example collecting beer mats, records or insects) can quickly take on wider significance to become a programme about passion, or obsession, or loneliness, or sociability, or indeed all of these and more” (CHIGNELL 2009: 22).

⁴ Všechny citované pasáže jsou z originálů přeložené mnou, autorkou studie, neboť dotyčné dokumenty nebyly vydány v českém jazyce. V poznámce pod čarou vždy uvádím i originální znění citací – vzhledem k tomu, že nejsem profesionální překladatel, má čtenář možnost porovnat si překlad s originálem, a sám posoudit případné odchylky.

⁵ “Unlike television, where the pictures are limited by the size of the screen, radio’s pictures are any size you care to make them. [...] Created by appropriate sound effects and supported by the right music, virtually any situation can be brought to us” (MCLEISH 2016: 2).

nejprve mluvit o dokumentárním způsobu natáčení, pravidlech v tvorbě, charakteristice či o posluchačské percepci dokumentárních pořadů.

Dokumentární tvorba patří k nejnáročnějším odvětvím rozhlasové tvorby. Jejím hlavním úkolem je přinášet zprávu o lidech a jejich osudech – storytelling je její nedílnou součástí. „Samozřejmě, že my všichni máme rádi příběhy. A to už od dětství, kdy nás naši rodiče ukládali do postele a vyprávěli nám příběhy. Bible – plná příběhů. Pohádky – plné příběhů. Hollywood – plný příběhů. Potřebujeme sledovat lidi v pohybu, nebo když řeší problémy. Nebo když mají vítr v zádech, či naopak proti sobě. A jak se vypořádávají s překážkami a někdy nad nimi zvítězí, a jindy zase prohrají. To je život“,⁶ soudí Belgičan Edwin Brys⁷ (OH Brys 2017). Mnoho populárních příběhů (ať už ztvárněných filmově či rozhlasově) je navíc založeno na reálných událostech, což jen zvyšuje jejich přitažlivost. Z tohoto hlediska je, domnívám se, mnohem zajímavější zpracovávat příběhy, které se skutečně staly, i když často mohou působit nereálně – a to je právě úkol dokumentární tvorby. A zatímco v televizi a filmu jsou vzhled postav, síla jejich emocí i prostředí, ve kterém se příběh odehrává, již dané a neměnné, při poslechu rozhlasu si posluchač může jednotlivé složky domýšlet a dotvářet ve své fantazii. Jeden z německých autorů Helmut Kopetzky⁸ tvrdí, že dokument nikdy nezanikne právě díky možnosti posluchačské vizualizace mluveného slova, a tím vlastně i jejich spoluúčasti na pořadu (KOPETZKY 2014).

Osobně s uvedenými názory souhlasím. Výhody rozhlasové dokumentaristiky vidím v již zmíněné možnosti imaginace a intimacy, ale také v jednodušší práci s respondentem. Z pozice autora, který má zkušenost jak s televizní, tak s rozhlasovou tvorbou, připouštím, že před kamerou se často zpovídaný člověk tolik neuvolní, zatímco před malým rozhlasovým mikrofonom rychle zapomene, že je natáčen. Pro produkci rozhlasového dokumentu je navíc často potřeba jediného člověka do natáčecího štábu – a sice autora. Pro televizní natáčení je počet členů štábu výrazně vyšší a natáčení je tak mnohem nákladnější. Rozhlasový autor si průběh natáčení hlídá sám, což sice znamená větší zodpovědnost, ale zároveň také svobodu. Při filmovém natáčení se autor snímku, zpravidla režisér, musí spoléhat na schopnosti kameramana, zvukaře a dalších členů štábu, což sice může přinášet nové a zajímavé podněty, zároveň však přístup kolegů nemusí autorovi vyhovovat apod. Rozhlasová i televizní dokumentaristika si tak každá nese vlastní nezaměnitelnou charakteristiku, kterou je potřeba respektovat.

V teoretických reflexích se zhruba od 60. let 20. století objevují různé definice toho, co je to rozhlasová dokumentaristika. Běžné je tvrzení, že dokumentární tvorba a žánry, které pod ní spadají, by měly být především objektivní: „Dokument usiluje o vyváženost a objektivitu, autor zůstává v pozadí představeného tématu“ (HANÁČKOVÁ 2016: 18). Koncept objektivita by sám za sebe vydal na další disertační práci, nicméně je důležité zdůraznit, že stoprocentní objektivita neexistuje.⁹ Všechna rozhodnutí, která jakýkoliv historik, dokumentarista či vědec učiní ve svém „objektivním výkladu či pojednání“, jsou učiněna právě jím, a proto se také stávají pouze subjektivním výběrem z reality. I když se kdokoliv může snažit popsat realitu co nejpravdivěji, vždy

⁶ “Yes, of course we all like to hear stories, from our childhood when we were put to the bed by our parents, we like stories. The Bible, full of stories. Fairy tales – full of stories. Hollywood – full of stories. Yes, we need to see people move and struggling against, or having the wind in the back or the wind against one. And having obstacles in life, and we like to see how they are stronger than the obstacle sometimes, and sometimes they are losers. It’s all in the life” (OH Brys 2017).

⁷ Edwin Brys (*1945, Belgie) je belgický rozhlasový tvůrce, dlouhá léta vedl Radio Documentary Department na VRT (Vlaamse Radio- en Televisieomroep), člen European Broadcasting Union (EBU) Radio Documentary Project Group, držitel mnoha ocenění a zakladatel EBU Master School pro mladé dokumentaristy.

⁸ Helmut Kopetzky (*1940, Česká republika) je rozhlasový tvůrce i teoretik, který mimo jiné blízce spolupracoval se Zdeňkem Boučkem, významným českým dokumentaristou.

⁹ Tématem se zabírá např. Pierre Bourdieu ve svých *Pravidlech umění*, nebo z historického hlediska také Hayden White v knize *Tropika diskursu: Kulturně-kritické eseje* (např. kapitola *Interpretace v historii*).

opomene některé detaily – protože je v tu chvíli nepovažuje za podstatné, zapomene na ně nebo u nich prostě nebyl – a tím realitu deformuje.¹⁰ „V tomto postmoderním věku¹¹ bychom už měli rozumět tomu, že neexistuje absolutní a objektivní pravda – a už určitě ne taková, jakou bychom mohli vakuově uchovat pomocí mikrofону, zabalit ji do perfektního ranečku zvukové reality a naservírovat ji posluchači. Každý krok, který tvůrce provede, je předmětem sporu. Vytvářet dokumenty znamená rozhodovat se, rozhodovat se a rozhodovat se“¹² (BIEWEN 2010: 5). Každý dokumentarista (či jakýkoliv jiný autor) má v rukou obrovskou moc stříhem poupravit výpovědi svých respondentů tak, aby měly třeba i opačné vyznění, či aby šly proti skutečnému názoru respondenta. Manipulace materiálem, a následně i posluchačem, je velmi jednoduchá a snadno zneužitelná. Každý stříh v materiálu nese svůj význam a autor by měl být opatrný na to, v jakém kontextu stříh vytvořil. Navíc respondent vždy na mikrofon sděluje pouze „svou“ pravdu. Proto je vlastně objektivita relativní. Tím se zabývá už Josef Maršík¹³ ve svém *Výběrovém slovníku termínů slovesné rozhlasové tvorby*: „Rozhlasový dokument není jen pasivní zvukovou fotografií reality, ale obsahuje také subjektivní prvky. Vyplynávají z autorova tvůrčího přístupu k tématu, např. k výběru faktů (archivních mgf. záznamů, citátů z písemných materiálů, svědeckých výpovědí apod.), k jejich uspořádání, interpretaci a k hledání nových vztahů a souvislostí. Subjektivní prvky obsahují rovněž samy dokumenty, např. archivní záznamy výpovědí osob“ (MARŠÍK 1999: 9).

Ve snaze zachytit co nejaktuálnější fakta se může také někdy stírat hranice mezi dokumentární tvorbou a publicistikou (v zahraničí označovanou jako current affairs¹⁴). Druhé zmíněné by však mělo obsahovat více žurnalistických prvků, informací a strohých výpovědí. Dokumentární tvorba se naopak často věnuje detailům z každodenního života, intimním zpovědím konkrétních respondentů, nebo může být i emočně zbarvená. Publicistika se zabývá především klíčovými aktuálními tématy ovlivňujícími širší společnost.

Kvůli tomu, že se v souvislosti s dokumentem často objevují termíny jako „fakta“, „objektivita“ a „věcnost“, může takové označení pořadu posluchače (či diváky v případě filmového dokumentu) odradit. Obecně se lidé mnohdy domnívají, že dokumentární tvorba znamená něco didaktického, popisného, nezáživného. Něco, co vyžaduje vysokou míru soustředění – a co tedy není vhodné k běžnému proudovému poslechu. Z pozice tvůrce dokumentů mohou říct, že se často setkávám s tím, že potenciální posluchači či diváci označí dílo za tematicky zajímavé a že „se na ně těší“, ale „poslechnou si ho později, až na to bude vhodná chvíle“, protože „teď se nemohou plně soustředit“. Tato hledání vhodné chvíle pak vedou k tomu, že si dokument nikdy neposlechnou. Rovnou totiž předpokládají, že poslech něčeho takového vyžaduje jisté intelektuální vypětí – které ale velká část publika po celém dni v práci vynakládat nechce... Publikum se chce bavit.

¹⁰ Na druhou stranu ale často není důležité zaznamenat všechny detaily. Pravdu můžeme zobrazit také tím, že vybereme jeden důležitý detail, na kterém vše demonstrujeme. Jde přece především o pochopení pravdivé podstaty tématu a nalezení způsobu, jak ji zvukem zprostředkovat.

¹¹ Citovaný text vznikl v roce 2010. Dnes se ale říká, že žijeme v době postfaktické (tyto řádky vznikají v roce 2017), a pojem „objektivní pravda“ je ještě o něco méně relevantní. Je nutné pamatovat na to, že ne všechny takzvané pravdy mají stejnou platnost – je potřeba si ověřovat fakta, neboť pouze ta nám pomáhají se přinejmenším domluvit na „společném základu“ při určování pravdy.

¹² “In this postmodern age, we’re supposed to understand that there is no absolute, objective truth ‘out there’ – certainly not one that we can vacuum up through a microphone, assemble into a perfect bundle of sonic reality and transmit to the listener. Every choice the producer makes is subject to dispute. [...] To report is to decide, and decide, and decide” (BIEWEN 2010: 5).

¹³ PhDr. Josef Maršík, CSc. (*1948, Česká republika), se věnuje teorii a praxi rozhlasové žurnalistické tvorby.

¹⁴ Current affairs je označení pro publicistické aktuální reportáže z místa dění, které obsahují dokumentární prvky, ale měly by být hlavně faktické. Na mezinárodní soutěži Prix Europa existuje samostatná soutěžní kategorie Current affairs.

„Kolem roku 1998 jsme zakládali American RadioWorks – novou platformu rozhlasových dokumentů. Manažer nám ale kladl na srdce, abychom své pořady vysílané na veřejnoprávním rádiu rozhodně neoznačovali za dokumenty. To je prý jistá smrt a nikdo to nebude chtít vysílat. Stanice se budou bát toho, že ztratí posluchače. Říkal nám: Raději to nazvěte ‚speciál‘, ‚speciální reportáž‘ nebo ‚zvukový spektakl‘..., vlastně jakkoliv, jen ne ‚dokument‘!“¹⁵ vzpomíná John Biewen¹⁶ v úvodu ke knize *Reality Radio: Telling True Stories in Sound* (BIEWEN 2010: 1). „Tahle rada byla pochopitelná, i když dnes už zastaralá. Ale je pravda, že ještě ve dvacátém století evokoval mnoha lidem výraz ‚dokument‘ vzpomínky na historické filmy, které museli povinně sledovat ve škole... s bradou opřenou o ruce, s očima zamřelými, pakliže vůbec otevřenými... za poslechu popisu dění sdělovaného vypravěčem s nesnesitelně nízkou položeným hlasem“¹⁷ (BIEWEN 2010: 1).

Současně se zde ale nabízí prostor pro polemiku – přestože většinové publikum dokumentární tvorbu masově nevyhledává, mezi mládeží a různými specifickými skupinami se tento žánr začíná těšit čím dál větší oblibě. Souběžně s vývojem nových technologií a způsobů poslechu (podcasty atd.) se posluchačské pole rozšiřuje. Např. v České republice se zvětšuje množství rozhlasových cyklů, ve kterých jsou dokumenty pouštěny, a běžný posluchač má díky tomu větší šanci při proudovém poslechu narazit právě na dokument. Dokumentaristé se u nás také začínají více prezentovat i na sociálních sítích a v roce 2017 mimo jiné započala fúze mezinárodního festivalu filmových dokumentů Ji.hlava a celostátní soutěžní přehlídky rozhlasových dokumentů REPORT, která má za následek rozšíření povědomí filmového publika navštěvujícího Ji.hlavu o rozhlasovém dokumentu a popularizaci audio tvorby. Mezi prvními reakcemi návštěvníků Ji.hlavy 2017 se objevily teorie o tom, že rozhlasový dokument je do jisté míry „underground“, a to vlastně na mladé publikum působí přitažlivě. Samozřejmě, že tyto názory nejsou příliš relevantní, na druhou stranu z nich plyne, že se zájem o rozhlasový dokument může do budoucna zvyšovat, „V jednadvacátém století už výraz ‚dokument‘ pro lidi není tak nepříjemný jako třeba růžičková kapusta. Právě naopak – dokumentární tvorba je vlastně skoro cool“¹⁸ glosuje ve své knize Biewen (BIEWEN 2010: 3). Pokud se tedy komunita rozhlasových dokumentaristů nezapouzdří a bude se nadále rozvíjet a rozšiřovat, může se žánr stát obecně známým a mít také větší dosah.

¹⁵ „Around 1998 [...] we were getting ready to launch American RadioWorks, a new documentary production unit for the public radio system. [...] A manager at a major station offered us some marketing advice. Whatever you do, he said, don't call these shows documentaries. That's instant death. Stations won't air them. Program directors will fear mass abandonment by their audiences; they'll imagine the twisting of radio dials across the land. Call it a 'special', or 'a special report'. A 'sonic extravaganza', or something. Anything but a 'documentary!'“ (BIEWEN 2010: 1).

¹⁶ John Biewen je rozhlasový režisér, žurnalista, dokumentarista a teoretik, rozhlasu se věnuje již více než třicet let. Momentálně působí v Center for Documentary Studies na Duke University v Severní Karolině, USA.

¹⁷ “This advice was understandable, if outdated. To a lot of people back in the twentieth century, the word ‘documentary’ evoked memories of films watched from a schoolroom desk, chin propped on folded arms, eyes glazed if open at all. [...] the herd's movements described dispassionately by that Narrator with the impossibly low voice” (BIEWEN 2010: 1).

¹⁸ “Here in the twenty-first century, the word ‘documentary’, at least to public radio listeners, has come to evoke something other than sonic Brussels sprouts. It's come to stand for something almost cool” (BIEWEN 2010: 3).

Pozn. autorky studie: Slovo „documentary“ jsem v překladu uvedla jako „dokumentární tvorba“, neboť se autor v kontextu zabývá nejen výslovně dokumentem, ale souhrnně všemi odvětvími patřícími pod dokumentární tvorbu.

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

TERMINOLOGIE

Jak uvádí Maršík, slovo dokument pochází z latinského „documentum“, což je svědectví, důkaz, doklad, poučení, a z „document“, anglického a francouzského výrazu pro listinu, dokument apod. (MARŠÍK 1999: 9). Podrobnější analýzou se zabývají autoři Barbora Osvaldová a Jan Halada ve své *Encyklopedii praktické žurnalistiky*. Uvedli, že dokument je:

1. písemný, zvukový nebo obrazový doklad (zápisek, list, noviny, časopisy, kniha, výstřižek, záznam¹⁹) podávající důkazy o osobách, jevech, událostech nebo o době obecně a osvědčující jejich pravdivost. Dokumenty by měly být ověřené z oficiálního pramene nebo ze dvou nezávislých zdrojů;
2. v audiovizuální tvorbě obecné označení pro všechny druhy a žánry (filmové, televizní, video aj.) založené na principu dokumentárního zobrazování skutečnosti metodou přímé a konkrétní svědecké výpovědi v podobě autentického, průkazného a faktograficky co nejpřesnějšího obrazu a zvuku (HALADA 2002: 57). Podle Maršíka je dokument v tomto významu „obecné označení skupiny žánrů uplatňujících jako základní tvůrčí princip zaznamenání autentického zvukového svědectví o osobách a událostech“ (MARŠÍK 1999: 9).

Samostatný žánr charakterizuje také reportérka a dramaturgyně Blanka Stárková, pro kterou rozhlasový dokument není svědectvím či záznamem verbální nebo zvukové reality, ale označením širokého rozhlasového žánru, který z předchozích obsahů vychází, ve stejné chvíli se však vyznačuje velmi vysokou mírou záměrné autorské organizace zvukového materiálu a vědomou kompozicí více strukturních prvků, z nichž každý má v celku díla zřetelnou sémantickou funkci (STÁRKOVÁ 2005). Maršík zároveň připouští, že rozhlasová dokumentaristika na rozdíl od publicistických postupů podřizuje autorův subjekt ve prospěch objektu. Dokument by tedy měl být především autentický, a síla jednotlivých materiálů se dá zdůraznit střihovou skladbou či komentářem – dokumentární materiál se totiž vždy střihem atomizuje na menší části, které se vzápětí spojí dohromady v novém pořadí vytvářejícím celistvý, významově přesnější program.

CHARAKTERISTIKA

Počátky rozhlasové dokumentaristiky se často spojují se vzdělávacími rozhlasovými pásmy, která tvořila velkou část vysílání už ve 20. a 30. letech 20. století. Ještě několik desítek let poté ale zdaleka neměl rozhlasový dokument, v některých zemích označovaný jako „feature“, takovou podobu, jakou známe dnes. Záměrně uvádím „dokument, v některých zemích označovaný jako feature“ – neboť rozkolísaná terminologie již potrápila mnoho teoretiků (v České republice především Andreu Hanáčkovou²⁰). Praktici se však otázkou názvosloví příliš nezaobírají: „Mezi roz-

¹⁹ František Horvat ve svém pojednání *Zvukové dokumenty a rozhlasové vysílání* rozděluje zvukový dokument a zvukový záznam takto: *Zvukový záznam* = vše, co se kdy odvysílalo, pokud se nejedná o živé vysílání, při kterém se záznam nepožizuje (ovšem dnes se záznam pořizuje pro kontrolní účely vždy). *Zvukový dokument* = pouze část z těchto záznamů vybraná redaktorem či pracovníkem archivu podle určitých kritérií, která se na takový výběr aplikují (především hledisko trvalé historicko-dokumentární a umělecké hodnoty pro potřeby vysílání a pro historiografické či studijní důvody). Zvukový dokument je tedy každá výjimečná myšlenka, jev či událost zaznamenaná, zakonzervovaná a znovu reprodukovatelná prostřednictvím technického zařízení (srov. Orišek 1983).

²⁰ Andrea Hanáčková (*1972, Česká republika) je česká rozhlasová teoretička, dokumentaristka, scenáristka, administrátorka specializované internetové stránky RADIODOCK.cz.

hlasovým dokumentem a featurem dnes není žádný rozdíl“,²¹ domnívá se jeden z předních rozhlasových tvůrců Peter Leonhard Braun²² (OH Braun 2017). Jeho pohledem na vývoj dokumentární tvorby a důvody, proč dnes zastává tak vyhraněný názor, se budu zabývat ještě dále v textu. Nyní považuji za nezbytné předložit základní charakteristiku obou pojmů tak, jak se dá najít v různých odborných publikacích, neboť odborná veřejnost i teoretici z oboru radio studies²³ považují dokument a feature za dva svébytné žánry – i když o nich často (stejně jako Braun) hovoří dohromady.

Rozhlasový dokument by podle Andrey Hanáčkové měl být „postaven výhradně na faktech, prezentovaných buď respondenty, citací odborné literatury, nebo archivními záběry. Autorový přístup je prezentován skrze výběr tématu, akcentaci důležitých faktů, střihovou skladbu. Autor se však zdržuje komentářů a průvodní slovo omezuje na minimum nebo ho zcela eliminuje“ (HANÁČKOVÁ 2011: 187). Jednoduše řečeno je dokument věcný a vyvážený, založený na faktickém popisu reality zprostředkovaném především pomocí rozhovorů, pozorování a aktualizace (HANÁČKOVÁ 2016: 19). S tím se pojí také několik způsobů dokumentárního natáčení, které rozebírá Halada a Osvaldová:

- natáčení bezprostřední, autentické a reportážní zpravidla jedinečných a neopakovatelných událostí, do jejichž průběhu nemůže autor nijak zasahovat, ani je upravovat;
- natáčení upravené, rekonstrukční snímání, jemuž předchází obvykle důkladné studium materiálu a promyšlený přístup k zobrazení jevu, včetně účelné úpravy, rekonstrukce či inscenace jeho důležitých momentů, aniž by byla přítom deformována jeho autenticita a pravdivost;
- stříhový postup využívající archivní obrazové a zvukové materiály (statické i kinetické, mnohdy nově objevené amatérské záběry nebo zatím nepublikované odtajněné dokumenty) k novému pohledu a hodnocení historických událostí doby (HALADA 2002).

V dokumentu mohou být použity herecké hlasy, nicméně ty slouží k tomu, aby promlouvaly maximálně věcně a v minimální stylizaci. Dramatičnosti dosahuje autor nikoliv skrze emotivní herecké projevy, ale díky kompozičním prvkům nebo třeba prostřednictvím archivních záběrů. Ty se dají používat různými způsoby – a sice buď podle tzv. „dvojtečkové dramaturgie“, ve které hlasatel uvede dané téma, jméno účinkujícího, ohlásí konkrétní archivní snímek a poté pustí daný záběr, nebo jako dramatické prvky bez vysvětlujícího moderátorského slova, čímž může vzniknout působivý zvukový obraz (HANÁČKOVÁ 2010: 39).

Samozřejmě, že i pravidla, podle kterých jsou rozhlasové dokumenty tvořeny, se neustále vyvíjejí, avšak na řádcích výše jsem uvedla zažitá definice, které se mohou v průběhu let proměňovat, ale jejich podstata zůstává v platnosti.

²¹ “No, there is no difference between feature and documentary today” (OH Braun 2017).

²² Peter Leonhard Braun (*1929, Německo) je významný tvůrce rozhlasových dokumentů a featurů, průkopník stereofonie, zakladatel *International Feature Conference* a *Prix Futura Berlin*, která se v průběhu let transformovala na *Prix Europa*.

²³ V předmluvě své knihy *Key Concepts in Radio Studies* autor Hugh Chignell uvádí, že se jedná o historicky první knihu s výrazem „radio studies“ ve svém názvu. Připouští, že rozhlasem jako takovým se už zabývala spousta teoretiků – hlavně po technické stránce, ale odborné literatury o historii, způsobu mluvy a o tvorbě rozhlasových pořadů je pomálu (CHIGNELL 2009: 1). Existuje také celosvětová skupina RADIO STUDIES tvořená z rozhlasových tvůrců a fanoušků, kteří si přes službu Gmail posílají nejnovější informace z prostředí rozhlasu, ale také výzkumné otázky, na které jejich kolegové ze zahraničí reagují, a informují se tak o trendech a tendencích panujících všude po světě.

ROZHLASOVÝ FEATURE

TERMINOLOGIE

Maršík ve svém *Slovníčku* uvádí, že feature pochází z anglického výrazu pro rys, znak, prvek např. obličej, kultury či krajiny, charakteristickou stránku nebo hlavní zajímavost. Z publicistických tvůrčích postupů využívá feature zejména dokumentárnost, z literárních může uplatnit stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu, někdy také fikci – prvky vzájemně spojuje metodou montáže. Smyslem featuru je podle Maršíka zobrazení nanejvýše aktuálního tématu v různých rovinách a souvislostech, v kombinaci racionálních postupů s emocionální působivostí na posluchače (MARŠÍK 1999: 12).

Zdeněk Bouček²⁴ vnímá tento žánr jako „reflexi o světě a o nás v něm ve všech situacích a podobách, úspěších a frustracích“ (BOUČEK 1992: 15). Feature by se, oproti dokumentu, který často pojednává o velkých tématech v celé šíři, měl soustředit spíše na zachycení výjimečného detailu, skrze nějž ve výsledku může poukázat na celý kontext, jeho komplikovanost a komplexnost. Celkově by měl být osobnější a umělečtější. Dále Bouček definuje feature takto: „Feature ve své dnešní podobě [text vznikl v roce 1992, pozn. autorky studie] je zvukově nápaditý, příběhem či stavbou vyklenutý, ve struktuře zpravidla dynamický, často polyfonní, citlivě vyvážený a vždy plně autentický výsostně rozhlasový tvar v trvání od 15 až po 50 minut“ (HANÁČKOVÁ 2005).

Hanáčková ve své disertační práci uvádí, že feature se vyznačuje silnou pozicí autora, který často vyjadřuje svůj postoj k dané problematice. Z vlastní zkušenosti mohou říct, že v posledních letech je již běžné, že si v tomto žánru čtou narace autoři sami a stávají se tak pro posluchače slyšitelným, nikoliv pouze tušeným průvodcem celým pořadem. Autoři featuru si často veškerý materiál nahrávají sami, jsou tedy současně i zvukaři a dramaturgy na místě natáčení – a tak si s respondentem (neboli sociálním hercem) často vybudují blízký vztah založený na důvěře. Výpovědi díky tomu bývají otevřenější a intimnější, autoři mohou ovlivňovat rozhodnutí sociálních herců i konkrétní situace – jsou jim prostě partnery. Posléze natočený materiál také ve stříhových programech editují, míchají zvukové stopy,²⁵ zabývají se soundscapem²⁶ a ve finální fázi pořad také sami propagují. Hanáčková dále dodává, že „zachování pravdivosti výpovědi je hlavní ambicí autora stejně jako v dokumentu. Syžet krystalizuje postupně při stříhu a komponování záběrů. Stěžejní výpovědní hodnotu má celkový zvuk dokumentu, jenž autor vytváří z promluv, reportážních i uměle vytvořených zvuků, hudby a ticha. Pro podporu svého tématu volí v narativní verbální složce featuru i literární nebo poetické prvky. Autor vždy usiluje o zvukovou bohatost pořadu, dbá už ve fázi natáčení o co nejpřesnější zachycení autentického zvukového prostředí respondenta. Mění záběr mikrofonu od polodetailu k detailu, od polocelků k celku; využívá vícezdrojové natáčení, mění velikost záběrů i úhel mikrofonu. Časoběrná metoda natáčení je spíše standardem, nežli výjimkou v běžném profesním životě autora featurů“ (HANÁČKOVÁ 2016: 16–17).

O featuru padla zmínka už v ročence britské stanice British Broadcasting Company²⁷ z roku 1929 (*BBC Year Book 1929*). Jednalo se tehdy o tzv. „featured programmes“ neboli o

²⁴ Zdeněk Bouček (1941–2005) byl reportér, dokumentarista, režisér, teoretik, publicista, lektor, zástupce České republiky v EBU, spoluzakladatel SRT (Sdružení pro rozhlasovou tvorbu).

²⁵ Vyrovnávají úroveň hlasitosti, odstraňují šum z nahrávek, čistí výpovědi respondentů od nadbytečných „parazitních“ slov, kladou důraz na sdělení atd.

²⁶ Soundscape je termín často používaný při odborných diskuzích. Jedná se o „akustické prostředí“ pořadu, jednotlivé zvukové vrstvy a jejich způsob smíchání atd. I naše životy mají svůj vlastní soundscape – a sice všechny zvuky, které kolem sebe vnímáme. Stejně tak je to i v rozhlase.

²⁷ Předchůdce dnešní BBC – *British Broadcasting Corporation*.

pásma tvořená především mluveným slovem a hudbou, určená pro vánoční a novoroční vysílání. Josef Branžovský²⁸ ve své knize *O featuru a pásmu* parafrázuje slova Felixe Feltona a píše, že koncovka „d“ časem odpadla a označení „feature“ zůstalo pro všechny podobné typy pořadů (BRANŽOVSKÝ 2005: 62). Termín „feature“ tedy nevznikl z potřeby vymyslet trefný název, nýbrž spíše náhodně.

Obsah charakteristiky featuru se během let hodně změnil. Koncem 50. let 20. století byly za featury označovány vyfabulované příběhy sepsané u redaktorského stolu a natočené s herci ve studiu. O deset let později však posluchači pod stejným názvem mohli slyšet zvukové snímky reportážního charakteru, založené na autentickém prožitku autora. Nejednoznačnost definice se tak prolíná celou historií žánru feature. Některé definice si dokonce odporují. „Každá definice je svědkem doby a stupně poznání“ (BOUČEK 1992: 15).

V českém kontextu se termín příliš neuchytil. O tom svědčí také výzkum Hanáčkové. Mezi lety 2010, kdy vydala svou disertační práci věnující se právě problematice featuru, a 2016, kdy obhájila práci habilitační, prošla názorovým vývojem a ve své habilitační práci uznala, že (i vzhledem k rozhlasové praxi) je nakonec nucena své závěry výrazně revidovat, a „netrvat na nešetřeném používání tohoto špatně skloňovatelného výrazu“ (HANÁČKOVÁ 2016: 16). „Feature jako výraz, který se používá v Kanadě, Austrálii a v Evropě, odkazuje k žánru, který je odvážnější a umělečtější než cokoli, co můžeme slyšet v USA. Brookes píše o pokusech nevysvětlovat věci, ale dávat posluchačům příležitost sbírat kousky puzzle..., které se spojí až později“²⁹ (BIEWEN 2010: 10).

Jako puzzle se dají označit i další definice žánru feature. Branžovský se zabývá featurem jako monotematickým pásmem, buď publicistickým, nebo vzdělávacím, které používá prvky polymorfie, přetržitosti a fabulizace (BRANŽOVSKÝ 1969: 65). Podobně se na feature dívá i Alena Štěrbová:³⁰ „Vývoj klasického i moderního českého rozhlasového pásma mě přesvědčuje, že není třeba dělat zásadní rozdíl mezi pásmem a feature“ (ŠTĚRBOVÁ 1995: 116). Vedle pásma bývá feature také často zaměňován s reportáží. „Reportáž je o tom, co se stalo, kde a kdy. Musí být krátká. Je aktuální, někdy je o tom, co se stalo dnes. Může být i o událostech z minulosti, ale hlavní je, že je krátká. Feature jde ale mnohem více do hloubky. A hlavně si klade otázku: Jak se to stalo? Proč? A jedna z úplně nejdůležitějších otázek je: Jak to mohlo zajít tak daleko? Když se podíváte na životy těch lidí..., jak to mohlo zajít tak daleko?“³¹ rozlišuje rozdíly mezi dvěma žánry Brys (OH Brys 2017). Reportáží se detailně zabývá i Maršík, který uvádí, že v tradici české rozhlasové publicistické tvorby má feature nejbližší právě k reportáži. Ovšem je důležité rozlišovat mezi reportáží jako metodou rozhlasové žurnalistické tvorby, která bývá uplatňována především v publicistických formách (reportážní rozhovor, pásmo, komentář, fejeton), a reportáží jako svébytným žánrem na rozhraní zpravodajství a publicistiky (MARŠÍK 1999: 24). V další charakteristice reportáže Maršík uvádí, že jejím základním principem je autentické, okamžité, přesné, věcné, očitě svědeckví reportéra, který pozoruje určité dění (zpravidla časově ohraničené) a své poznání bezprostředně sděluje prostřednictvím popisu a vypravování posluchačům, kteří se tak

stávají spoluúčastníky události. K vysvětlení děje autor používá rozhovorů, dokumentárního zvukového zachycení prostředí, zaměřuje se na podstatné rysy, hledá souvislosti, hodnotí je a sděluje své stanovisko (MARŠÍK 1999: 24). Reportáž má tak mnoho společných znaků se žánry jako dokument či feature – i přesto se však jedná o odlišný žánr, pouze úzce spjatý se dvěma zmíněnými. „Feature zahrnuje vše, místo aby se vymezoval, obsahuje prvky prózy, poezie, konverzací, reportáže, ticha, zvuků i hluků v jakékoliv kombinaci či poměru“,³² domnívá se Don Mowatt³³ (MOWATT 1982). Nakonec je ale v praxi možná rozhodující intuice autora a jeho vlastní rozhodnutí o tom, do které škatulky svůj pořad zařadí.

V jednotlivých zemích se liší délka vyráběných featurů. Například na *International Feature Conference*, kterou se budu podrobněji zabývat dále v textu, se v roce 1982 mezi nejkratšími prezentovanými featury objevil patnáctiminutový pořad z USA.³⁴ Oproti tomu např. Francie byla na konferenci reprezentována featurem o délce dvou a půl hodin.³⁵ Nedá se přesně určit, co je vhodná délka pro pořad, neboť každé téma si vyžaduje jiný přístup i jinak velký prostor. V šedesátých letech bylo v Německu běžné (to můžeme vidět i na Braunově tvorbě), že dokumenty měly zhruba hodinu. Dnes, v roce 2017, pořady často zabírají poloviční čas. Osobně jsem spíše zastáncem kratších a hutnějších dokumentů – avšak je pravda, že některá témata se do půl hodiny vtěsnat nedají, a pakliže ano, vyžadují si pokračování, a vznikne tak dokumentární cyklus. S rozdílností délky pořadů v jednotlivých zemích se pojí také nemožnost sjednocení vysílacích časů vymezených pro featury. V každém státě existuje jiný vysílací blok prezentovaný v jiné dny i v jinou dobu.³⁶

Featury objevují akustické možnosti, kvality i rozmanitost zvuku jako takového – včetně různých podob lidské mluvy, ať už se jedná o spontánní výpověď, či čtenou prózu nebo poezii. Zároveň tvůrci umožňují pracovat s hudbou a zvukovými efekty (obojí může být umělé i přirozené). Všechny tyto možnosti se před rozhlasovými tvůrci otevřely ve třicátých letech s počátkem zaznamenávání zvuku (CHIGNELL 2009: 23). Nemožnost přesně určit hranice featuru paradoxně odkazuje i k tomu, že se v České republice nenašel vhodný slovní ekvivalent, či prostě český název pro celý tento žánr. Charakteristiku žánru feature bych tedy ráda uzavřela slovy Josefa Branžovského, který sice ve svém výkladu mluví o pásmu, ale ani po mnohaletém pátrání po rozdílech mezi jednotlivými typy pásma³⁷ a featurem vlastně nedospěl k přesnému rozlišení, a jeho slova se tak vztahují k oběma žánrům: „Může být delší než hodinu, ale i kratší než deset minut, může použít fiktivních prvků, ale také se bez nich obejít, může budovat na reportážních záběrech, ale i na psaném textu, může nasadit všechny formy publicistického i uměleckého slova, prozaického i veršovaného, k tomu hudbu i zvuk, ale může se také spokojit s jednoduchým vypravěčstvím, může hýřit bohatstvím, ale též se odívat prostotou“ (BRANŽOVSKÝ 1990: 7).

³² “Thee feature is inclusive rather than exclusive, containing elements of prose, poetry, conversation, reportage, silence, sounds and noise in any combinations or proportions” (MOWATT 1982).

³³ Don Mowatt je kanadský autor featurů a libretista, který se dokumentární tvorbě učil právě u Brauna. Braunův styl a poznatky o stereofonii, akustické kompozici, stavbě zvuků atd. pak v letech 1970 až 1990 přenesl a uplatňoval v Kanadě (stanice CBC).

³⁴ Jednalo se o pořad s názvem *Ernami – Behind the Scenes at the Dallas Opera*.

³⁵ Francie byla zastoupena dvěma podobně dlouhými pořady, a sice *Cowboys – or the Return to North America Trough the Bering Strait* a *Pologne – Polska – Polcha*.

³⁶ Např. ve Francii měli v roce 1982 vymezenou vysílací dobu pro dokument každou neděli od 20.40 do 23.00 (série z pařížského Atelier de Création Radiophonique), na BBC London se tehdy produkovaly kratší pořady, které se vysílaly navečer a reprízovaly se ráno o dva dny později. Publikum bylo většinou mnohem rozsáhlejší právě v ranní vysílací časy (MOWATT 1982).

³⁷ Pásmo – zpráva, pásmo – komentář, pásmo – fejeton, pásmo – přednáška, pásmo – vyprávění, pásmo – reportáž, pásmo – hra, pásmo – dokument, pásmo – diskuze, pásmo – feature.

²⁸ Josef Branžovský (1909–1992) byl rozhlasový teoretik a spisovatel.

²⁹ “Feature, as the word is used in Canada, Australia, and Europe, refers to a radio genre more boldly artistic than anything regularly heard in this country (US). Brookes writes of trying ‘not to explain things but to give listeners bits of a puzzle that... come together later’” (BIEWEN 2010: 10).

³⁰ Alena Štěrbová (*1939, Česká republika) je bohemistka, literární historička se zaměřením na dějiny české literatury, divadla a dramatu, rozhlasová teoretička.

³¹ “Reportage is about what happened, where and when. It has to be short. It’s up to date, it’s happened mostly today. It can have happened in the past but it had a short form. The feature goes much more further than that and puts the question: How has it happened? Or why? One of the most interesting question in life is: How could it come so far? When you look at lives of people, how could it come so far?” (OH Brys 2017).

VÝVOJ ROZHLASOVÉHO FEATURU

POČÁTKY

Počátky featuru můžeme zasadit do Anglie 20. let 20. století. O přesném roce, kdy bylo poprvé použito označení feature, se ale vedou polemiky. Podle Branžovského byl termín feature poprvé použit v roce 1929.³⁸ Hanáčková ale odkazuje na Cecila Lewise, který o featuru hovořil už v roce 1928 jako o tom „nejlepším, co rádio jest“³⁹ (HANÁČKOVÁ 2008: 42). V oddělení BBC s názvem Research Section se v té době měly „experimentálně zkoumat nové možnosti rozhlasu, jež by byly vlastní jen jemu“ (BRANŽOVSKÝ 2005: 62).

Rozhlasová tvorba hrála velkou roli v období 2. světové války a po ní, kdy často sloužila k propagandistickému účelu. V té době však vznikaly také autorské pořady např. v BBC, kde mimo jiné působil Laurence Gilliam, Cecil Lewis, Louise McNeice či D. G. Bridson, kteří tvořili featury s válečnou tematikou – např. *The Secret Correspondence of Hitler and Mussolini (Tajná korespondence Hitlera a Mussoliniho)*, *The Story of the D-day (Příběh dne D)* atd. Všechny tyto pořady ale byly primárně psané a posléze natočené podle scénáře – autor nešel zvuky natáčet do exteriérů, ale všechny je pak do pořadu přidal uměle. Průkopníkem ve tvorbě featurů byl v té době Laurence Gilliam, který uvedl, že rozhlasový feature znamená širokou škálu různých programových složek – nejčastěji faktických a dokumentárních, prezentovaných různými způsoby. Feature se tak stal zvláštním hybridem, který je ve své jedinečnosti nenapodobitelný v televizi či v jakémkoliv jiném médiu (CHIGNELL 2009: 22).

Zásadní zlom nastal v roce 1949 v podobě tvorby Hamburské školy.⁴⁰ V Německu v té době existoval žánr rozhlasového pásma (nazývaný Hörfolge nebo Hörbild), Branžovský však uvádí, že zmíněný „starý typ pásma zplaněl“ (BRANŽOVSKÝ 2005: 62). V Berlíně se sice již od třicátých let natáčelo pásmo s názvem Aufriss (nárys, náčrt), tedy něco jako přednášková montáž, k featuru mu ale podle Branžovského (na rozdíl od featurů uvedených BBC) chyběly dokumentární a publicistické rysy (BRANŽOVSKÝ 2005: 62–63). Tvůrci z okruhu Hamburské školy pak začali oddělovat pásmo od featuru, a berlínský žurnalista Patrick Conley uvedl jako dobu, kdy se zrodil německojazyčný feature, rok 1947 – tehdy byl odvysílán první německý feature autora Petera von Zahna o Londýně⁴¹ (ŠTĚRBOVÁ 2009: 13).

V roce 1963 vzniklo v Rundfunk der DDR (Deutscher Demokratischer Rundfunk) samostatné oddělení pro feature. V té době stále nebyla rozhlasová dokumentaristika příliš rozvinutá. Nebo alespoň ne na mezinárodní úrovni. I když se ve většině zemí rozhlasové featury produkovaly, tvůrci o sobě navzájem nevěděli a nepodporovali se. Rozhlasovou dokumentární tvorbu primárně tvořila narace nahraná ve studiu, dále pak obsahovala žurnalistické a literární prvky a svou stavbou se odkazovala k reportáži nebo k eseji. Její hlavní funkcí bylo sdělit informace, ale veškerý potenciál rozhlasu (střih, klipovitost, soundscape, spojování) byl buď ignorován, nebo v té době ještě nepoznán a nepochopen (BRAUN 1999). „Rozhlasový dokument byla v podstatě ve studiu nahraná litanie, odvyprávěná nějakým hlasatelem. Rozhlasový dokument fungoval jen

jako mluvící hlava, která postrádala všechno to ‚dole‘: hrudník, břicho – a hlavně genitálie“⁴² (BRAUN 1999) vzpomíná na počátky tvorby featuru (do šedesátých let) zakladatel několika mezinárodních rozhlasových konferencí Braun. „Jednalo se hlavně o psaný scénář, psaný scénář, psaný scénář. A možná trochu hudby. Říkal jsem, že jsme dokumentární novelisté“⁴³ hodnotí minulost Braun (OH Braun 2017).

S featurem produkovaným v minulém století i dnes má Braun bohatou zkušenost. Jeho svědectví je pro pochopení procesu vývoje dokumentární tvorby naprosto zásadní: „Na začátku možná převládal pocit, že dokument tvořený z dokumentárních materiálů je realističtější [než feature, pozn. autorky studie]. Ale výraz feature odkazuje do historie. Pokaždé, když je vynalezeno něco nového – nové hnutí, nová cesta – okamžitě se zformuje skupina lidí, kterou nazývám dobrodruzi. V tomto případě bylo ve 20. letech minulého století vynalezeno v Británii rádio. Většina tvůrců přišla do rozhlasu z novin. A tehdy, když novinář řekl, že chce ‚feature something‘, znamenalo to přidat tématu na důležitosti, zvětšit ho. Takže výraz feature znamená zaměřit se trochu více na background tématu. Termín pochází z Británie, ale už byl převeden do tolika jazyků, že ztratil svůj původní význam“⁴⁴ (OH Braun 2017). Poslední Braunova věta je myslím zajímavá právě sdělením, že výraz „feature“ ztratil svůj význam. Podle mého názoru to rozhodně není definitivní pravda, feature si svůj význam stále drží – na druhou stranu se v dnešní době objevuje ledabylost, se kterou se vysílané pořady žánrově označují. Pokud si autor není jistý, jaký formát vlastně vytvořil (a nejedná se o literární nebo dramatickou tvorbu), je velmi jednoduché sáhnout po označení feature – a to zřejmě právě kvůli širokosti pole, které feature zabírá.

Co se týče rozhlasové tvorby v České republice, pořady, které nesly znaky featuru, se objevovaly již ve třicátých letech. Nebyly však tímto termínem označeny – naopak se dají najít pod označením „rozhlasové pásmo“. Po druhé světové válce se „slovo feature jako nepřeložitelný anglicismus ocitá v klatbě a na dalších zhruba třináct let ho téměř nahradil pojem pásmo“ (HANÁČKOVÁ 2008: 43). To ovšem neznamená, že se nevyrobily pořady obsahově odpovídající featuru. Situaci vystihuje Branžovský, když píše: „[J]ako zboží, které se chváří samo, nemusí být feature pro posluchače označen jako ‚feature““ (BRANŽOVSKÝ 2005: 64). I to dokazuje, že ne všechny featury jsou pojmenovány tak, jak by měly – stejně tak ne všechny pořady pojmenované „feature“ jsou skutečně tím, čím se zdají být.

NÁSTUP STEREOFONIE

Zlom v celosvětové rozhlasové tvorbě přišel ve druhé polovině šedesátých let s počátkem stereofonie. „V Berlíně měli techniku na stereo nahrávání již v roce 1938. V té době ještě ani nezačala válka! Ale byl vynalezen magnetický pás, a to byla nabídka na stereo nahrávání. A co s tím udělali? Nahrávali koncerty se dvěma mikrofony postavenými v určitém úhlu, X a Y. A tak zvuk

³⁸ Jako feature se v BBC Year Book označoval nový typ vánočního pořadu (BRANŽOVSKÝ 1969: 61).

³⁹ V originále: „radio at its best“.

⁴⁰ Hamburk byl v té době vhodným místem pro rozvoj rozhlasu, neboť spadal do anglické poválečné zóny rozděleného Německa. Do německé rozhlasové tvorby se tak dostaly anglické vlivy – včetně pravidel platících pro tvorbu featuru. Feature jako žánr se v Německu poprvé objevil ve vysílání stanice Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR), a to především ve tvorbě Ernsta Schnabela. Schnabel také v roce 1949 založil Hamburskou školu. Featury zdejších autorů byly charakteristické zejména vzdělávacím a osvětovým charakterem. Způsobem tvorby se blížily rozhlasové hře.

⁴¹ London. Anatomie einer Weltstadt – Londýn. Anatomie světového města, 1947.

⁴² Český překlad byl použit z disertační práce Andrey Hanáčkové (HANÁČKOVÁ 2010: 68). Originál zní: „Radio documentary was primarily a studio-recorded litany recited by narrators. [...] Radio documentary was a talking head which lacked practically everything below it: a chest, belly – and especially genitals“ (BRAUN 1999).

⁴³ „So the radio feature has been script, script, script. Or a tiny bit of music. So we have been, if you'd like to say so, documentarian novelists, yes?“ (OH Braun 2017).

⁴⁴ „In the beginning, it might have been felt that the documentary being made of documents is a bit more realistic, but the feature is a historic expression. And as it is always when something new starts – a new movement, a new way – it connects immediately a type of human beings I would call the adventurers. In this context the radio came, a new medium in the 20s in the United Kingdom. Most of authors came from the newspaper. And in the newspaper in the 20s of last century when you said 'I feature something' you made it a bit more important, a bit bigger. So 'feature' means a kind of focus and a bit more background, coming from the UK and being taken into many languages but having lost the original meaning“ (OH Braun 2017).

symfonie, kterou nahráli, nepůsobil tak ploše. Hudba se nezměnila, ale byla jinak nahrána. Byl to velký rozdíl, poslouchat stočlenný orchestr v monu, nebo ve stereu. Úsměvné je, že v té době byl snad jediným člověkem v Německu, který si mohl užít poslech sterea, Joseph Goebbels, protože jako jediný vlastnil stereo set⁴⁵, vzpomíná na technické těžkosti Braun (OH Braun 2017). V šedesátých letech se ale stereofonie začala plně rozvíjet, a to částečně právě díky Braunovi. Jeho hodinu dlouhý feature s názvem *Hühner* (Kuřata, 1967) bývá považován za zásadní mezník v rozhlasové tvorbě. Braun se tehdy nechal inspirovat krátkým novinovým článkem a natočil pořad o drastickém zacházení s drůbeží ve velkochovech. A přitom stačilo málo, a dokument by nikdy nevznikl – Braun sám přiznává, že jeho nadřízení byli proti natáčení: „V té době jsem bydlel v Londýně a byl jsem přítomen prvním pokusům se stereofonní technologií. Napsal jsem svým nadřízeným v Berlíně: Rád bych natočil slepice ve stereu. A oni mi odpověděli, cituji: ‚Slepice ve stereu znamenají jen ga ga ga zprava doleva, to nám nedává smysl.‘ I přesto jsem to udělal“⁴⁶ (OH Braun 2017).

Braun si však pamatuje nemalé potíže, které ho na jeho cestě provázely. I když si s sebou na natáčení přizval vlastního zvukaře, bylo velmi náročné manipulovat s nahrávacím zařízením. V té době již existovala první přenosná nahrávací zařízení – vypadala jako malý kufřík, zhruba 20 cm krát 30 cm, hloubky asi 15 cm. Braun vzpomíná, že zařízení nazývali The Ghondi, bylo hnědé a na straně mělo kliku, kterou se dalo točit jako na starých gramofonech. Na kazetu se v té době vešlo zhruba osm minut záznamu, ale už po šesti minutách byl signál slabší a slabší a nahrávka se zpomalovala. Stejně zařízení bylo v té době k dispozici i v Británii, kde ho nazývali Midget. Vypadalo stejně, jen bylo zelené. Při natáčení *Kuřat* měl však Braun k dispozici jiné zařízení, a sice nepřenosné, které potřebovalo zapojení do elektřiny. Braun měl u sebe sto metrů dlouhý kabel – tedy pouze na tak velkou vzdálenost byl také mobilní. „Svůj dokument jsem začal natáčet v monu, naprosto tradičně. Ale když jsem se pak s mikrofonom přesunul do té termosky⁴⁷, ve které bylo 10 000 slepic, a slyšel jejich hlasy ve stereu..., to bylo ohromné. Akustický Hollywood“⁴⁸, usmívá se Braun (OH Braun 2017). Braunova *Kuřata* se tak stala prvním dlouhometrážním rozhlasovým dokumentem natočeným ve stereu.

Svým nadšením pro věc a pečlivou prací se stal Braun otcem odvětví nazývaného „akustický feature“. Tvůrci od té doby vnímali realitu akusticky, o situacích pouze nepsali, ale rovnou je natáčeli. Braun prohlašuje: „Psali jsme mikrofonom, kazetovým magnetofonem, nůžkami a mixážním pultem“⁴⁹ (BRAUN 1999). Od té doby už se v tvorbě dávala přednost vyprávění sku-

tečných respondentů, jejich originalitě a autenticitě, upustilo se od vypravěčského čtení ve studiu, objevovaly se nové možnosti práce s ruchy a se zvukem, natáčelo se v exteriérech a celkově se už o tématech pouze nepsalo. „Najednou jsme už nebyli vázaní na naše kanceláře, poctivě se věnující pouze psaní. Najednou nám patřil celý svět“⁵⁰, hodnotí Braun bod zlomu ve svém textu *The Genesis Of The International Feature Conference* (BRAUN 1999). „Nově vznikající dokumentární práce jsme nazývali ‚akustickým filmem‘. Ruchy a zvuky už nebyly pouhými doplňky nebo ilustracemi tématu – staly se tématem samy o sobě“⁵¹ (BRAUN 1999). Zvuk se zrovnoprávnil se slovem. Stereo přestalo být pouze nahrávací technikou, ale stalo se technikou výrazovou.

Se změnou přístupu k dokumentární tvorbě se ale taky změnil způsob narace. Tam, kde se do té doby tvořily dlouhé a informativní texty, se najednou musely psát svižné komentáře, anebo se dokonce nepoužívaly žádné. Bylo nutné najít cestu od vypravěče k posluchači. „V *Kuřatech* už jsem měl poměr 50 % psaného textu a 50 % pouze zvuků. Ale s každým dalším pořadem jsem množství mluveného slova redukoval. V *Operaci kyčle*⁵² už jsem žádné psané slovo neměl“⁵³, uzavírá Braun (OH Braun 2017).

V dnešní době ve featurech stále objevují předem napsané komentáře, záleží však vždy na autorovi, jak velký prostor jim věnuje. Dbá se na to, aby byl zvukový materiál barevný a zajímavý, a pokud možno aby mluvil sám za sebe (bez nutnosti komentáře). Braun svým dílem inspiroval novou vlnu autorů a jeho tvorba, i když již několik desítek let stará, je platná dodnes.

DOKUMENT VS. FEATURE

Jak jsem tedy již uvedla, dokument a feature jsou skutečně dva odlišné žánry, nicméně nesou velkou spoustu společných znaků a někdy je velmi obtížné mezi nimi určit hranici. Z vlastní autorské zkušenosti mohu říct, že to, co v České republice vytvářím pod označením „dokument“, se pak vysílá např. na *International Feature Conference* (o které budu podrobněji mluvit dále v textu) či dalších prestižních soutěžích zabývajících se featurem. Na zahraničním poli se v diskuzích většinou mezi oběma pojmy nerozlišuje. Mluví se o technické stránce tvorby, o tématu či způsobu narace, nicméně se v praxi mnohdy nehledí na to, zdali byl pořad vyroben jako „dokument“, nebo „feature“.

K dané problematice se vyjadřuje také německý rozhlasový teoretik i praktik Wolfgang Bauernfeind⁵⁴: „Domnívám se, že pro mezinárodní používání je lepší slovo dokument. Feature je příliš všeobecný výraz. V angličtině pořad všichni říkají ‚I feature something‘. V tomto kontextu může být feature téměř cokoliv – nejen dokument, ale třeba forma krátká jen pět minut. V angličtině to slovo nemá tak speciální význam. Takže proto si myslím, že je lepší používat slovo dokument – navíc posluchači nemají nejmenší tušení, co to je feature“⁵⁵ (OH Bauernfeind

⁴⁵ „In Berlin they had started with stereo technique in 1938. The war didn't have even started in 1938! Because the magnetic tape had been invented. And the magnetic tape was an offer to try stereo technique. So what did they do? They recorded concerts with two mikes being in a certain angle, X-Y. And so they had that symphony, or whatever it was, in a space. The music didn't change, ok? It was differently recorded and you have been capable to listen to it in a space. It was very, very different if you listen to something in mono, big symphonic orchestra, let me say 100 instruments, or if you are allowed to listen to it in the natural space of that concert hall. And the joke is there was only one person in Germany being capable to listen to stereo recordings. Because he was the only one having a stereo set – Joseph Goebbels” (OH Braun 2017).

⁴⁶ „Still living in London and being very much involved in London in the first experiments on stereo technique, I wrote to my station in Berlin: I want to do the chicken in stereo. And I got a reply, I quote it to you: ‚A chicken in stereo means ga ga ga ga from right to left, it doesn't make sense.‘ So I did it” (OH Braun 2017).

⁴⁷ Braun přirovnával místnost, ve které probíhal velkochov slepic, k termosce kvůli tomu, jak obrovská teplota v ní panovala.

⁴⁸ „So what I did was I started the Chicken production in mono. It was an absolutely traditional image. And then I moved into that Thermos bottle with 10 000 chicken voices in stereo technique, and that was overwhelming, it was like acoustical Hollywood” (OH Braun 2017).

⁴⁹ „We wrote with the microphone, the tape recorder, the scissors and the sound mixer” (BRAUN 1999).

⁵⁰ „Suddenly, we were no longer tied to an office devoted to writing; the whole world belonged to us” (BRAUN 1999).

⁵¹ „We called these documentary works ‚acoustic films‘. Noises and sounds were no longer simply accessories, extras or illustrations of a theme or plot, they became the theme itself” (BRAUN 1999).

⁵² *8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik*, 1970.

⁵³ „In the Chicken, I have a proportion of 50 % of text, 50 % of sound. And I reduce it more and more with each and the last one where I have no written text in it anymore is the Hip Replacement, the operation” (OH Braun 2017).

⁵⁴ Wolfgang Bauernfeind (*1944, Německo) je dlouholetý Braunův kolega, držitel několika ocenění, pedagog a rozhlasový tvůrce.

⁵⁵ „I think for international thinking it's better to use the world documentary. Feature is too general in one side and too general on the other side. It's too general because in the English all people say ‚I feature something‘. And feature can be a lot of things, not a documentary alone, but a lot of different things. You can say this is a feature, it's a short form of 5 minutes. And using this word in English it's not very special.

2017). V českém kontextu skutečně posluchači proudového vysílání netuší, co to znamená, když hlasatel oznámí, že následuje feature. A je opravdu otázkou, zda v praxi je či není rozdíl mezi oběma termíny. „Hlavně si ale myslím, že celou touhle debatou ztrácíte čas. Vždyť je tolik zajímavějších věcí k diskuzi. Tenhle problém nevyřešíte, a taky si myslím, že to ani není důležité“,⁵⁶ uzavírá své úvahy v rozhovoru Bauernfeind (OH Bauernfeind 2017). V reakci na slova Bauernfeinda bych ráda dodala, že to možná není důležité pro praktiky, ovšem pro teoretickou studii je nutné si vymezit základní dělení. V průběhu svého bádání jsem věřila, že najdu klíč k rozlišování mezi dokumentem a featurem. A skutečně se v charakteristice odchyly objevují, jak jsem již uvedla. Na druhou stranu bych ráda znovu zdůraznila, že používání termínů feature a dokument je celosvětově nejednotné a já hodlám respektovat zařazení, jaké pro daný pořad pečlivě vybral autor. Proto budu v následujícím textu oba výrazy používat v závislosti na tom, v jakém kontextu se objevily a kdo a jak je v dané chvíli použil.

INTERNATIONAL FEATURE CONFERENCE

International Feature Conference (dále jen IFC) je každoroční událost určená pro rozhlasové tvůrce a nadšence, diskuzní platforma a příležitost k navazování mezinárodní spolupráce. V praxi IFC většinou probíhá jako pětidenní neformální setkání rozhlasových autorů, kteří sami vytvářejí featury a dokumenty, nad jejichž ukázkami se na konferenci scházejí a probírají různé možnosti práce se zvukem, střihem, výběrem témat atd. V průběhu konference se vybrané pořady neposlouchají v jejich plné délce, ale pouze pětadvacetiminutové úseky – ideálně ze začátku nebo z konce pořadu, nijak neupravené oproti vysílané verzi. Je však možné poslouchat i střihově upravené výběry z pořadů, na tento fakt však vždy musí autor upozornit v krátkém úvodním slovu, ve kterém mimo jiné shrne také základní informace o poslouchaném díle. Aby posluchači porozuměli všem textům v cizích jazycích, musí autoři vždy k poslechu dodat tzv. zrcadlový scénář.⁵⁷ Během konference se poslouchá zhruba dvacet půlhodinových ukázek. „Domnívám se, že někdo, kdo se neúčastní konference a jen nahlédne do poslechové místnosti, kde sedíme, si musí myslet, že jsme parta bláznů, která jen sedí, soustředěně poslouchá kupříkladu nějaký čínský dokument, čte si scénář v angličtině za doprovodu divných čínských zvuků... Pro někoho zvenčí to musí vypadat velmi zvláště. Pro nás je to součástí naší reality. A spojení mezi tím, že my všichni zde jsme přece jen trochu blázni, všichni jsme podivní a milujeme rozhlas... Možná jsme blázni, ale jsme tomu rádi“,⁵⁸ glosuje průběh poslechových seancí Gabriela Hermer (OH Hermer 2017), německá rozhlasová tvůrkyně a momentálně hlavní organizátorka *Ake Blomström Award*.

So when you work in international field, I think it's better to use the word documentary. I think it's a better expression. And listeners they have no idea what the feature is" (OH Bauernfeind 2017).

⁵⁶ "I think you waste your time when you discuss it, there are a lot of more interesting problems to discuss. I think you cannot decide this problem and you cannot solve this problem, but I think it's not very important" (OH Bauernfeind 2017).

⁵⁷ Zrcadlový scénář je scénář, ve kterém je text z originálního jazyka přeložen do angličtiny a vytištěn tak, aby vždy na jedné straně byl původní text a na druhé straně stejně strukturovaný anglický text. Stejná struktura textu je vyžadována pro lepší orientaci.

⁵⁸ "I think if somebody who is not a part of the conference and he enters the hall where we sit, he really thinks it's a bunch of total crazy people, who just sit, very concentrated listen for example the Chinese piece and reading a translation with maybe some strange Chinese sounds... For outsider it looks really strange. For us it's a part of our reality and the link between us that we are all a little bit crazy here and we are all freaks and we all love radio... Maybe we are all a bit crazy, but I think we all like to be crazy" (OH Hermer 2017).

Od roku 1996 se IFC koná pod záštitou *Radiodocumentary Project Group*⁵⁹ patřící pod EBU⁶⁰ – hostující rozhlas jsou vždy součástí EBU. V dnešní době se na IFC poslouchá dvacet ukázek, jejichž autoři pochází z různých zemí z celého světa. Poslouchané pořady jsou nominovány rozhlasovými společnostmi z konkrétních zemí, na každý ročník jich je přihlášeno několik desítek. Finální dvacítku pak vyberou právě členové *EURORADIO Features Group*.

POČÁTKY

Díky pokroku ve vývoji stereofonie už v 70. letech 20. století vzniklo několik zásadních, zvukově zajímavých a novátorských produkcí. Jednotlivé státy však stále tvořily jen samy pro sebe, neexistovala možnost vzájemného poslechu či odborné diskuze. To se však změnilo v roce 1974, kdy se v makedonském Ohridu setkali Peter Leonhard Braun, Švéd Ake Blomström⁶¹ a Belgičan Andries Poppe. Muži se dohodli na vzájemné spolupráci a o rok později v Berlíně uspořádali první ročník *International Feature Conference*,⁶² mezinárodní konference, která se od té doby koná každoročně v různých rozhlasových centrech po celém světě.

„První ročník nebyl organizačně vůbec jednoduchý. Rozhlasoví tvůrci byli totiž ‚žebráci‘. Většinou nebyli zaměstnaní, neměli rozpočet, ale pouze talent. Ale já se pokusil dát dohromady právě tyhle talentované lidi, ne funkcionáře“,⁶³ popisuje poměrně expresivně plánování Braun (OH Braun 2017). „Přesvědčil jsem generálního manažera, abychom na konferenci nezvali lidi z EBU. Bylo mi jasné, že jakmile se funkcionáři dozví o prvním ročníku mezinárodní rozhlasové konference, budou chtít přijet. Já je tam ale nechtěl. Protože – pokud jsou to vedoucí dokumentárních sekcí v jednotlivých zemích, ale doteď ještě neudělali revoluci v dokumentární tvorbě, pravděpodobně to nejsou lidé na svém místě!“⁶⁴ vzpomíná na organizační těžkosti Braun (OH Braun 2017). Báł se, že by přítomnost funkcionářů narušila hladký průběh konference a lidé by se nemohli otevřeně bavit o tvůrčích problémech a postupech – proto chtěl naprosto ignorovat hierarchii na jednotlivých rozhlasových stanicích a tvůrce zvat pouze na základě talentu a jejich touhy se rozvíjet (BRAUN 1999).

Pro zájemce o pochopení tohoto rozhodnutí (a tím i pochopení celé IFC, která má sloužit hlavně jako diskuzní a tvůrčí platforma) sepsal Braun v textu s názvem *The Genesis Of The International Feature Conference* tyto argumenty:

- V té době [1974, pozn. autorky studie] nebyla rozhlasová dokumentaristika samostatným oborem. Jen několik málo stanic mělo své vlastní dokumentární oddělení (s vlastním personálem, rozpočtem, zárukou pravidelného vysílání a pevně stanovenými vysílacími časy).

⁵⁹ Deset členů *Radiodocumentary Project Group*, od roku 2005 již *EURORADIO Features Group* (EFG), je voleno v průběhu IFC každé dva roky.

⁶⁰ EBU je zkratka pro *European Broadcasting Union*.

⁶¹ Ake Blomström (1931–1985) byl dlouholetý vedoucí skupiny dokumentů ve Swedish Radio. Blomström aktivně podporoval mladé autory a snažil se jim pomáhat v jejich tvorbě i v navazování mezinárodní spolupráce. Od roku 1986 se na IFC pravidelně uděluje *Ake Blomström Award* určená právě mladým autorům.

⁶² První ročník IFC proběhl v termínu 23.–27. června 1975 v Berlíně.

⁶³ "This first conference was very difficult to organise. Because the feature people have been the 'beggars'. Most of them had no department, no budget, just the talent. So I had to try to collect the talents and not the functionaries" (OH Braun 2017).

⁶⁴ "I persuaded our general manager to exclude the EBU. I knew that if I send out the invitations of the first international feature meeting, that the functionaries are coming. I didn't want the heads of departments. If they are the heads of departments and they have not made the revolution up till, they are wrong!" (OH Braun 2017).

- Dokument byl často považován za chudého příbuzného rozhlasového dramatu. Většina dokumentů v té době měla tradiční stavbu a i z organizačního a manažerského hlediska se na ně shlíželo bez kreativity a originality.
- Pokud měli být na konferenci pozváni tvůrci ze západního i východního Berlína, bylo nezbytné nějak „obejít“ hlavní vysílací organizace (OIRT⁶⁵ na východě, EBU na západě) a překážky pojící se s politickým smýšlením (BRAUN 1999).

Nakonec se pozvánky jednotlivým tvůrcům poslaly samostatně s tím, že IFC autorům proplatila letenky a přidala 32 německých marek (16 euro) na den na stravu a 35 marek (17 euro) denně na ubytování.⁶⁶ Tvůrci tak již nebyli závislí na vedení svého oddělení, stali se (alespoň pro tento týden) nezávislími. Braun (v kooperaci s Poppem a Blomströmem) docílil nejen akustické emancipace rozhlasového dokumentu, ale i naplnění vize o zahraniční spolupráci založené nejen na profesním, ale také na přátelském poutu. Společenství kolem IFC se tak již od počátku formovalo jako nezávislá platforma a profesní dobrovolnická organizace, která i navzdory studené válce, která v době vzniku konference panovala, dokázala udržet své hodnoty a naplnit novátorské vize.

Prvního ročníku se zúčastnilo šestnáct autorů ze čtrnácti zemí světa.⁶⁷ Uvedené číslo ale za poslední čtyři dekády významně narostlo, takže nyní na IFC jezdí kolem 200⁶⁸ tvůrců a nadšenců. První ročník mimo jiné podnítl také založení nových redakcí feature v Belgii, Rakousku a Maďarsku. „Utvořil se nový svět mezinárodní rozhlasové dokumentaristiky, který spojovaly myšlenky o akustické emancipaci a vize o překračování hranic“ (HANÁČKOVÁ 2006: 69).

Jako hlavní úkol během prvního ročníku konference si Braun vytyčil zmapovat, v jaké pozici se ocitl rozhlasový dokument v zahraničí. Chtěl se zahraničními autory vzájemně sdílet kreativní myšlenky ze světa featuru, poznatky o způsobu tvorby v jednotlivých zemích, navázat nějakou spolupráci. Autoři společně poslouchali množství pořadů, mezi kterými byla zastoupena jak tradiční tvorba daných států, tak i ta experimentální, hraniční, vymykající se běžnému dělení žánrů. Objevovaly se podnětné připomínky a inspirativní rady – a tento status si diskuze na IFC drží dodnes.

Mezi delegáty na IFC byla na počátku konference vytvořena úmluva, že pojmem feature budou označovat něco jako akustický film, kde jednotlivé vrstvy zvuku tvoří kontinuální příběhové vlákno, zatímco vypravěč zde funguje jako průvodce či moderátor. Posléze se však i tento přístup ukázal jako limitující a i názory návštěvníků IFC se v průběhu let změnily. Velmi brzy totiž tento druh featuru (především produkovaný v Německu a založený Braunem) vystřídaly inovativní featury z Jugoslávie, Dánska, Belgie a dalších zemí. Na důkaz toho, že si Braun nechce držet monopol na starou formu featuru a že jako „otec akustického featuru“ dává žánru volnost ve vývoji, zahájil v Montrealu⁶⁹ Braun svou prezentaci malou performancí obsahující vysavač, černý

balón a samurajský meč. Ve svém projevu pak připustil, že tvůrci mají naprostou volnost v novátorských postupech používaných ve zmíněném žánru (MOWATT 1982).

Třicet let po založení (a pravidelném každoročním konání) konference napsal Braun tento text: „Jsem hrdý a zároveň trochu smutný, když se podívám na seznam všech těch úžasných rozhlasových tvůrců. [...] Všichni černí koně dokumentu, mnoho z nich již dnes nežijících, mnoho z nich již dnes vzdálených..., ale pořád a pořád k nám přicházejí noví, mladí, svěží a vitální – jen přijďte, osamělí začátečníci, jen přijďte. Tato konference bude plná smíchu, lásky, údivu, odhalení a šoku. Přijďte, buďte vítáni a prosím, hlavně vězte, že vy sami jste nyní touto Konferencí“⁷⁰ (BRAUN 2004). Z familiárního tónu použitého v této citaci je jasné, že účastníci IFC mezi sebou mají velmi blízké vazby. To dokazuje i fakt, že sami sebe často nazývají „rodinou“⁷¹ (někdy rozhlasovou, jindy feature rodinou).

I když se zpočátku konference konala především v Berlíně⁷² (viz Příloha č. 1), postupně se začala rozpínat do mnoha zemí nejen Evropy, ale i na další kontinenty. V době, kdy vzniká tato práce (tedy v roce 2017) se už IFC v Berlíně nekonala sedmnáct let⁷³ – poslední ročník v tomto městě byl však významný také pro českou rozhlasovou komunitu, neboť akce proběhla na české ambasádě a Český rozhlas byl jedním z pořadatelů.

V roce 1995 Peter Leonhard Braun předal ředitelskou židli Edwinu Brysovi. Ve vedení IFC se zatím vystřídali tyto lidé:

- 1975–1996: Peter Leonhard Braun (RBB);
- 1996–2003: Edwin Brys (VRT);
- 2003–2006: Vincent Van Merwijck (RVU);
- 2007–2017: Lorelei Harris (RTÉ);
- 2017–dosud: Silvia Lahner (ORF).

Organizátoři IFC se obecně snaží, aby byla konference nezapomenutelná, nezaměnitelná a výjimečná. Měla by se lišit od ostatních soutěžních i nesoutěžních mezinárodních rozhlasových událostí, a zůstat tak něčím unikátním a vzácným. Willem Davids⁷⁴ se v historicky prvním newsletteru IFC ptá, zda by se návštěvníci na konferenci opakovaně vraceli (přestože je událost putovní napříč celou zeměkoulí) i poté, co by si uvědomili, že 75 % pořadů, které zde vyslechli, je postaveno na stejných principech, má stejný formát a je určeno pro stejné publikum. V textu si Davids neodpoví, ale je zřejmé, že odpověď zní ne. Proto organizátoři konference dbají na to, aby poznatky nabyté na IFC nebyly zastupitelné poznatky z jakékoliv jiné konference a aby IFC

[informace z roku 1982, pozn. autorky studie] poslouchá rozhlas pouhé 1 % celkového publika. Všechny rozhlasové dokumenty jsou v Japonsku vyráběny tvůrci, kteří zároveň pracují pro televizi (MOWATT 1982).

⁷⁰ “It makes sad and proud to look into the long gallery of outstanding feature persons. [...] All these crazy horses, so many now dead, so many now distant, but here and now comes the powerful turn, so many again and again new, young, fresh, vital – come in you lonely start-ups, come in. This very Conference will be laughter, will be love, will be astonishment, revelation and shock. Come in, be welcome and please do understand you are now the Conference” (BRAUN 2004).

⁷¹ Termín „features family“ (featurová rodina) byl poprvé oficiálně použit v roce 1982 na IFC v Montrealu jako metafora pro skupinu profesionálů blíže propojených prostředím, ze kterého pocházejí, společnými zájmy a podobnou tvůrčí filozofií, i když se v ní někdy objevovaly rozdílnosti na základě jazykové bariéry či odlišností v kulturních tradicích (MOWATT 1982).

⁷² Dle domluvy se zpočátku konference konala minimálně každý druhý rok v Berlíně, mezitím měla putovat po jiných zemích.

⁷³ Poslední (26.) IFC v Berlíně proběhla na české ambasádě 10.–14. dubna 2000.

⁷⁴ Willem Davids (*1952, Nizozemsko) je rozhlasový a televizní tvůrce, dokumentarista, sound artist a také správce internetových stránek IFC.

⁶⁵ OIRT je zkratka pro Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision.

⁶⁶ Celá konference tak ve výsledku stála přesně 7 537,68 německých marek, což bylo v přepočtu 3 853,95 euro (BRAUN 1999).

⁶⁷ Belgie, Dánsko, Finsko, Francie, Irsko, Jugoslávie, Kanada, Nizozemsko, Norsko, Rakousko, Švédsko, Švýcarsko, USA, Německo (BRAUN 1999).

⁶⁸ Číslo se každým rokem zvyšuje, např. v roce 2000 se IFC zúčastnilo 61 autorů z 23 zemí světa – včetně Číny, Korey nebo USA. V roce 2001 bylo na 27. ročníku v Sydney přítomno 77 autorů z celého světa, v roce 2013 v norském Bergenu již poslouchalo ukázky featurů 108 tvůrců.

⁶⁹ První mimoevropská IFC se konala v Montrealu v termínu 14.–18. června 1982. Tehdy se historicky poprvé konference zúčastnili také tvůrci z Japonska. V Japonsku vznikl rozhlas v roce 1925, největší rozvoj rozhlasové tvorby zde pak byl zaznamenán v padesátých letech a na začátku šedesátých let. V roce 1964 většina Japonců sledovala olympijské hry v televizi a posluchačů rádia tak radikálně ubylo, dnes

každý rok nabízela návštěvníkům něco „navíc“ (BRYNS 2000). Davids v textu dále uvažuje také o tom, zda poslouchané množství pořadů (v té době jich bylo zhruba 25 během pěti poslecho- vých dní) není příliš velké a zda by nestálo za to číslo zmenšit a vytvořit tak více prostoru pro detailnější diskuze či dokonce workshopy. A jak navrhl, tak se také stalo – od té doby počet workshopů na IFC významně narostl.

Dnes je součástí každého ročníku IFC doprovodný program pořádaný hostujícími rozhla- sem. Jedná se většinou o dva půlhodinové semináře denně, v rámci nichž vybraní hosté konfe- rence, často samotní dokumentaristé, ale také producenti nebo teoretici oboru, promlouvají o svých zkušenostech s tvorbou, natáčením či o tématech aktuálních ve své zemi.

Pořady prezentované na IFC ne vždy reprezentují to nejlepší z jednotlivých zemí, ale ně- kdy spíše to, na čem se shodne výběrová komise. Jak už bylo uvedeno, Braun již od počátku konference prosazoval, aby autoři k poslechu nevozili pouze nejdokonalejší produkce, ale hlav- ně pořady, které se svou stavbou a strukturou liší, jsou experimentální, skandální či nějakým způsobem výjimečné. IFC navíc není soutěžní, jedná se o pracovní setkání, jehož smyslem není pořady srovnávat, hodnotit a vyhlašovat vítěze, ale navzájem se informovat a vytvořit atmosféru podpory (HANÁČKOVÁ 2005: 67). Organizátoři IFC tak chtějí zajistit širokou a různorodou škálu poslouchaných pořadů, neboť jedině v otevřené diskusi nad pořady různého typu mohou autoři růst. V průběhu let začaly být jednotlivé ročníky také tematicky zaměřené⁷⁵ a přihlašované pořady by měly splňovat kritéria daná pro ten který ročník.

TÉMATA DISKUZÍ NA IFC

Příklady, které v této kapitole uvedu a které se budou vztahovat ke konkrétním ročníkům IFC a reprezentovat subjektivní pohledy konkrétních autorů, jsou ve skutečnosti odrazem obecných témat, jež se v diskuzích běžně objevují dodnes.

Celkově jsou diskuze na IFC něčím naprosto unikátním právě díky svému zaměření. Pří- tomní autoři se zabývají natáčecími technikami, způsobem narace, adaptací v pořadu použitých textů, jednotlivými kompozičními prvky atd. Zmíněné aspekty jsou sice důležité pro všechny roz- hlasové tvůrce, nicméně není běžné, že by autoři měli při jakékoliv jiné příležitosti tolik prostoru na soustředěné projednávání dané problematiky. V průběhu IFC se jim tak naskýtá zcela zásad- ní možnost dostat mezinárodní zpětnou vazbu, což je vzácné vzhledem k faktu, že mimo konfe- rence a odborná setkání dostávají rozhlasoví tvůrce minimální nebo nulovou odezvu na svou práci. IFC se tak dá považovat za jakousi variantu permanentní mistrovské školy – princip gene- račního předávání informací, kdy starší tvůrce předávají své know how, zatímco mladší tvůrce je mohou na oplátku informovat o nových trendech, technologiích apod.

Možnost podělit se o své zkušenosti a získat důležité informace o tvorbě v jiných státech je nesmírně cenná příležitost, jelikož přestože existuje komunita feature nadšenců, je to žánr stále marginální.

Česká rozhlasová tradice se většinou zabývá dokumentární tvorbou z hlediska verbální- ho. Materiály, které jsou prezentovány na IFC, však představují práci se zvukem hned na několi- ka úrovních, a sice:

- Zvuk jako dominantní prvek rozhlasového feature, který nese nejdůležitější auditivní in- formaci a sám o sobě působí jako prostředek narace.

- Zvuk jako zcela zásadní a neoddělitelný způsob vyprávění příběhu, který určuje atmo- sféru i celkové vyznění pořadu.
- Zvuk jako doplňující element verbálního sdělení (HANÁČKOVÁ 2005: 67).

Už v roce 1982 kanadský autor Don Mowatt kritizoval způsob tvorby tehdejších featurů. Uvedl, že je příliš prostoru věnováno promluvám expertů na dané téma, nebo v opačném extré- mu jen náhodným kolemjdoucím v anketách, ale důraz by se přitom měl více klást na konkrétní- ho respondenta, který daný příběh prožil a se kterým se rozhovor nahrává v jeho přirozeném domácím prostředí. „Namísto toho, abychom produkovali složité pořady, ve kterých důmyslně mícháme 16 vrstev najednou, navrhuji, abychom si vyhrnuli rukávy, vyšli ven ze studia a vydali se do lokací, kde se odehrává skutečný život“,⁷⁶ povzbuzoval rozhlasové tvůrce ve svém pojed- nání o osmém ročníku IFC Mowatt (MOWATT 1982).

Ve stejném roce se k tvorbě na IFC vyjádřila také Kaye Mortley.⁷⁷ Uvedla, že i když se za posledních pár let pojem „feature“ jako označení žánru relativně usadil, nemusí to nutně zna- menat, že všichni autoři produkují, nebo vůbec chtějí produkovat stejný typ pořadů. Přesto je ale zbytečné se v diskuzích stále zabírat otázkou, co je a co není feature a zdali je zde pořad uve- den pod správnou nálepkou, namísto toho, aby se řešilo, co dělá feature DOBRÝM. Na IFC se totiž někdy v diskuzích objevují různé další definice termínu feature, stejně jako je to napříč ze- měmi, ze kterých účastníci IFC pochází. Mezi některé poměrně poetické charakteristiky tak na- příklad patří, že feature je „fragment reality znovu vytvořený pro rozhlas“,⁷⁸ nebo také „svědek toho, jak čas ubíhá“⁷⁹ (THEOCHARIS 2000).

V roce 1982 byly na konferenci podle Mortley prezentovány dva typy featurů: „Na jedné straně ty, které svá témata čerpaly ze sociální problematiky a jejichž forma může být popsána jako žurnalistická nebo jako dokumentární realismus. Na druhou stranu zde byly programy vypo- řádávající se se sociálními, kulturními nebo osobními tématy, které se tolik nezabývaly fakty nebo sluchovými prvky jako je vyprávění, zvukovost atd., ale vytvářely spíše vlastní mezilehlou realitu, jejímž základem nebyl realismus“⁸⁰ (MORTLEY 1982). Dále Mortley ve svém pojednání naráží na něco zásadního, a sice fakt, že i když mohou existovat jistá pravidla při tvorbě featuru, musí se počítat s tím, že budou vždy ovlivněna zvyklostmi uplatňovanými v tvorbě v dané zemi – ať už se bude jednat o kulturní tradice, nebo odkazy na místní literaturu, práci s vypravěčem, hudbu atd.

Jednu z největších diskuzí ale vždy vyvolává výběr tématu pro tvorbu featuru. Škála té- mat je totiž téměř nepřeborná a každý autor preferuje nejen jiný přístup, ale také jiné zaměření. Vždy záleží na tom, kolik prostoru v dokumentu věnuje autor respondentovi a kolik si ho ve sku- tečnosti nechá pro sebe (a proč). Zdali je od autora sobecké a vhodné věnovat se vlastním pro- blémům při tvorbě featuru či ne, se nedá zhodnotit, avšak něco jako „egodokumenty“ nebo

⁷⁶ “Far from intending that we all produce in 16 track with layers of clever mixing, I am suggesting that we roll up our sleeves, get out of the studio environment and into the locations where life is being lived” (MOWATT 1982).

⁷⁷ Kaye Mortley (*1943, Austrálie) je původem australská dokumentaristka od roku 1981 žijící v Paříži, držitelka mnoha ocenění a lektorka na rozhlasových workshopech.

⁷⁸ “A fragment of reality recreated for radio” (THEOCHARIS 2000).

⁷⁹ “A witness of the times” (THEOCHARIS 2000).

⁸⁰ “There were, on the one hand, those which took their subject matter from an area of social reality, often an area of social problem, and whose form could be described as journalistic, or documentary realism. On the other hand there were programs dealing with social, cultural or personal areas which they were less concerned to reconstitute as facts, or aural ‘realities’ of various sorts (narrative, acoustic, etc.), than to recre- ate an intermediate reality, which did not have the convention of realism as its touchstone” (MORTLEY 1982).

⁷⁵ Témata jednotlivých ročníků volí hostitelská organizace.

„dokumentární terapie“ není vůbec obtížné v archivu kterékoliv stanice najít.⁸¹ V roce 2001 však Brys kritizoval přemíru dokumentů s egoistickým výběrem tématu (BRYs 2001) – autoři dávali přednost vlastním problémům před současnými existenciálními a společenskými tématy. Někdy je obtížné určit hranici mezi tím, co ještě bude posluchače zajímat a co autor potřebuje natočit jen kvůli sobě. Podle Bryse by však měl tvůrce dokumentu myslet především na posluchače. Osobně s tímto názorem souhlasím, neboť pořady jsou tvořeny právě pro publikum. Avšak tím rozhodně nezlehčuji výběr osobních témat – jen je důležité vždy myslet na to, aby byla zpracována tak, že osloví širší publikum (neboť každé osobní téma je v jistém smyslu vhodné pro širokou veřejnost – všichni jsme lidé a v různých životních etapách řešíme podobné problémy). Obecně by měly kvalitní pořady nabízet různé pohledy na věc, nové podněty a snad i lehce provokovat. Jelikož se featury často zabývají morálními otázkami, objevují se také diskuze o přítomnosti klišé či moralizujících promluv autora a respondentů. Autoři by určitě neměli plnit „roli mesiáše“ (jak uvedl Brys), ale i když pracují s lidskými emocemi, pracovat s nimi vkusně a opatrně. Featury by měly sloužit jako dialog mezi tvůrcem a posluchačem, tvůrce ukazuje svou interpretaci problému, svůj úhel pohledu, který dovede podepřít argumenty, ale neměl by ho posluchači vnucovat (KARISTO 2002). Otázka tematického zaměření jednotlivých pořadů se probírá téměř na každé IFC debatě. Vzhledem k tomu, že pořady uvedené na konferenci jsou většinou po zvukové stránce zpracovány profesionálně, a není proto nutné řešit technické detaily, se v diskuzích tvůrce dotýkají především etického hlediska při natáčení, výběru témat, vztahu k respondentovi či vůbec výběru respondenta.

Obecně se autoři v dokumentární tvorbě často potýkají také s otázkou, kolik prostoru ponechat cizojazyčným nedabovaným promluvám v pořadu, pakliže nějaké takové obsahuje. Je vhodné zanechat originální výpovědi v podkresu pod dabovaným textem, či je lepší je odstranit a do pořadu dosadit pouze dabing? Či snad – když se jedná o některý z populárních jazyků typu angličtina, němčina či francouzština – nechat text úplně bez překladu? Může se totiž stát, že dabing naruší atmosféru pořadu, intimitu scény, či působí komicky. Na tuto otázku zřejmě neexistuje jednoznačná odpověď, neboť přístupy se mění a znalost jazyků je dnes rozšířena více než před několika desítkami let. Vždy je však nutné, aby poměr dabingu a originálního zvuku byl odpovídající, kvalitně zvukově vybalancovaný, aby se dabérův hlas svou charakteristikou pojal s hlasem dabovaným (je zvláštní, když hrubý hlas šedesátiletého muže dabuje herec před mutací atd.) či aby se dbalo na způsob mluvy herce i dabovaného (pakliže je originální promluva slangová, je dobré pamatovat na to, že by měla být také přemluvena adekvátním způsobem).

Paradoxně stejně, jako se na začátku vývoje IFC oslavovaly technické pokroky v podobě snadno dostupných nahrávacích zařízení, v roce 2000 se už objevovaly hlasy proti rychlému pokroku. „Můžeme my, nebo rádio jako takové ještě vůbec podnítit mladé tvůrce k natáčení featurů? Musíme jednat rychle, musíme je zaujmout, nebo budou tito lidé pracovat pouze pro televizi nebo na internetových projektech. Tím, že je dnes technologie čím dál více dostupná, jsou lidé taky vybavenější, mohou sami doma vytvářet multi-formátové rozhlasové práce. Samouci budou dodávat již hotová rozhlasová díla, někdy až neuvěřitelně sofistikovaná a srovnatelná s tím, co my vytváříme ve studiu. Nepochybuji o tom, že tato situace povede k institucionálnímu problému v mnoha našich organizacích“,⁸² uvádí v písemném reportu z roku

2000 Damien Chalaud⁸³ (CHALAUD 2000). Je pravda, že s rozvojem internetu se také objevily nové možnosti vyhledávání a ověřování informací, společně s jednodušším a rychlejším způsobem tvorby. Za rok po zveřejnění Chalaudova reportu však naopak Brys prohlašuje, že by se tvůrci featury neměli pokroku bát, ale naopak se snažit lépe integrovat do nových médií a naučit se pracovat s tím, co jim modernizace nabízí – či dokonce vyvíjet nové formáty, ale tak, aby esence featury zůstala neporušena. Nové technologie nevidí jako překážku, ale jako možnost k nalákání mladých tvůrců – tedy jako výzvu (BRYs 2001). Nejednotnost názorů na technické pokroky, rozpory i strach byly často námětem diskuzí nejen na IFC, ale i na dalších konferencích.

Další znepokojené hlasy se objevily také například v článku *Conference in Crisis*, jehož autorkou je americká dokumentaristka Régine Beyer. Beyer uvádí, že se do Berlína na IFC v roce 2000 vrátila počtvrté – naposledy se konference zúčastnila v roce 1996 v Londýně. Přestože i v Berlíně opět vyslechla mnoho podnětných diskuzí, odjížděla vlastně zklamaná: „Pokud posun v zaměření se směrem k aktuálním tématům posunul feature dokumenty⁸⁴ blíže k důležitým veřejným tématům, znamenal zároveň také začátek udušení toho, co feature dělalo odlišným a vzrušujícím žánrem: vždyť má v sobě tolik kreativního a uměleckého potenciálu. Kde je ZVUK? Kde je inovativní FORMA? Kde je autorův originální HLAS?“⁸⁵ (BEYER 2000). Beyer se ve svém článku zamýšlí nad tím, kde se mohla v průběhu let stát chyba. Zároveň také nabízí Braunovu domněnku, že za krizi v dokumentární tvorbě může nedostatek peněz a komercializace veřejného rádia. Mimo to ale prý také mnoho talentovaných autorů dezertovalo do televize či k internetovým projektům. „Obecně vzato můžeme říct, že kvalita evropských televizních produkcí je nahoře, zatímco rádio upadá“⁸⁶ (BEYER 2000). Podle slov Beyer prý Braun poukázal také na to, že možná se v tom roce zcela nepodařil předvýběr prezentovaných příspěvků.

SOS FEATURE

Jak jsem již jednou uvedla, lidé, kteří se zajímají o rozhlasovou dokumentaristiku, sami sebe považují za „rozhlasovou rodinu“ – natolik blízko k sobě mají (a natolik malá skupina je⁸⁷), a to právě díky své tvorbě (jak uvedl sám Brys v historicky prvním newsletteru IFC: „Pamatujeme si vás, jistěže. Možná podle vašich očí, úsměvů, hlášek nebo toho, jak jste vypadali, ale hlavně podle vaší tvorby“⁸⁸). Proto se i problémy řešené na IFC prolínají do ostatních setkání stejných tvůrců na jiných festivalech. Tak se stalo, že byl v roce 2001 uspořádán na Prix Europa meeting s názvem *SOS Feature Hearing*, na kterém zkušení autoři pod vedením Edwina Bryse a Vincenta Van Merwijcka diskutovali o slabých i silných stránkách rozhlasové dokumentaristiky a speciálně featury. Vytvořili tak diagnostiku featury, ve které uvádí různé faktory ovlivňující tvorbu autora i dílo jako takové.⁸⁹ Ze zápisu pořízeného Brysem lze vyčíst, že tvůrci featurů se v roce 2001

largely equivalent to what our big production set-ups are capable of. No doubt such a situation will lead to an institutional problem in number of our organization” (CHALAUD 2000).

⁸³ Damien Chalaud je australský tvůrce a mentor, člen EBU žijící ve Francii.

⁸⁴ V tomto případě je slovo „feature“ použito jako přídavné jméno, do češtiny bohužel nepřeložitelné.

⁸⁵ “If the shift in emphasis towards public affairs programming has brought feature documentaries closer to important topics of the day, it has also begun to suffocate what made the feature a distinct and exciting genre in the first place: its creative, artistic potential. Where’s SOUND? Where innovative FORM? Where the author’s original VOICE?” (BEYER 2000).

⁸⁶ “Generally speaking, the quality of European television productions is up, while radio is in a slump” (BEYER 2000).

⁸⁷ Samozřejmě, že se jedná o stovky tvůrců – avšak ti, kteří se zajímají o feature na mezinárodní úrovni, se většinou znají osobně, neboť se setkávají na podobných akcích typu IFC, Prix Europa atd.

⁸⁸ “And we remember you, off course. Perhaps because of eyes, smiles, quotes or even outfit, but mostly because of your work” (BRYs 2000).

⁸⁹ Na tvorbě zápisu se podíleli Lorelei Harris (Features Radio 1, RTÉ), Zdeněk Bouček (Drama Department, ČRO), Brigitte Kirilow (Feature, DeutschlandRadio), Barbro Holmberg (Head of Swedish Features

⁸¹ Autorským přínosem při tvorbě rozhlasových dokumentů se detailněji zabývá Andrea Hanáčková ve své habilitační práci s názvem *Performativní modus v autorském rozhlasovém dokumentu*.

⁸² “But can we or can radio as a medium, attract new blood to the creative environment of feature making? We have to act quickly, we have to create an opening otherwise these people will end up working exclusively in television or on Internet projects. People will arrive who have equipped themselves of home, because technology is increasingly accessible, to produce multi-formatted finished works or radio/ audio. Do-it-yourself producers will supply finished products sometimes with incredible levels of sophistication

potýkali s profesionální izolací od vnějšího světa, nedostatkem spolupracovníků či jejich cílenou redukcí na minimum a zároveň s nedostatkem vůle svých nadřízených zachovat feature naživu. Výroba featureu kdysi byla jednoduchým způsobem, jak ušetřit peníze – nadsazeně řečeno jediné, co autor potřeboval k natáčení, byl kvalitní mikrofon a dostatek času. V roce 2001 proto produkční společnosti raději věnovaly peníze na rozvoj digitalizace a internetu než na rozvoj featureu. Feature je (a prozatím vždy byl) jakýsi rozhlasový underground, minoritní program – avšak ne ghetto program (BRYs 2001).

Tvůrci pořadů mají naneštěstí často pocit, že pakliže pojednávají o vážném tématu s dramatickým přesahem, nepatří do dokumentu humor ani žádné odlehčení. Opak je ale pravdou. Úsměvné vsuvky většinou ulehčují poslech jinak komplikované struktury pořadu a posluchači je dokáží ocenit. Samozřejmě není ale možné do materiálu zasahovat nuceně a uměle do něj vkládat vtipy. Je však důležité pamatovat na možnosti, které nám práce se zvukem nabízí, a plně je využívat – vedle humoru posluchač vždy uvítá zvukovou rozmanitost a variace. Nedostatek těchto však zdůraznil Brys právě ve svém pojednání z roku 2001 – mimo jiné si stěžuje na absenci „rytmu nové generace“ (dle jeho slov byly pořady v té době dělány rigidně a zastarale), tematické šíře a humoru, na ztrátu žurnalistického přístupu, přílišnou formálnost celého žánru (která se pojí také s uzavřením hranic featureu jako takového) a nedostatek pátrání po tom, kam až může feature zajít (BRYs 2001).

Brys také uvádí, že ve stejném roce měli rozhlasoví tvůrci pocit, že přišli o svou autonomii a namísto svobodného rozhodování se o tématech a věcech s tvorbou spojených rozhodovali o formátech a zaměření featurů jejich nadřízených. Vedoucí rádií prý tehdy neakceptovali tvůrce featurů, nabízeli jim nedostačující finanční odměny, featury měly menší prostor ve vysílacím čase a zároveň se také rušila samostatná oddělení pro tvorbu featurů – technický standard při tvorbě se tak stal nižším než v minulosti. Svůj rozbor aktuálního stavu dokumentaristiky však Brys uzavírá optimistickým: „Musíme zůstat sebevědomí. I když nás dneska odříznou, zítra nás budou potřebovat.“⁹⁰ Navíc přiznává, že většina řešení zmíněných problémů neleží nikde jinde než právě v rukou samotných autorů (BRYs 2001).

Brys ve svém pojednání uvádí, že by se autoři neměli nechat zastrašit a že je velmi důležité, aby zkušenější matadoři pomáhali ve vývoji mladým tvůrcům. Jak Brys, tak také Braun a mnoho dalších autorů spojených s IFC dlouhá léta působí v pozici koučů.⁹¹

Jak je vidět dnes, kdy konference stále existuje a tvůrci stále tvoří: feature se neustále vyvíjí – a i když se některé ze zmíněných problémů podařilo vyřešit, nové se stále objevují.⁹² Kouzlo dokumentární tvorby nicméně objevuje stále více a více mladých lidí, a tak se i na IFC

tváře tvůrců obměňují – i když je běžné, že zde stále potkáte matadory světového featureu, kteří konferenci navštěvují téměř od počátku.

ZÁVĚR

Na první pohled se někomu může zdát, že snaha definovat žánry feature a dokument je pošetilá a zbytečná. Čím více jsem poznávala danou tematiku, tím více jsem tušila, že informace, které mám k dispozici, nejsou dostatečné. Pokud chci pochopit principy rozhlasové tvorby, jsem teprve na začátku cesty. I když se může zdát, že odborné literatury k danému tématu je v České republice dostupné jen minimum, opak je pravdou, když se člověk zaměří na literaturu zahraniční – a hlavně pokud se obrátí na samotné autory. Pak je vlastně velmi jednoduché získat unikátní archivní materiály, které do té doby ležely někomu v zásuvce či v počítači. A to jsem skutečně teprve na začátku. S poznáváním nových a nových členů rozhlasové komunity získávám nové a nové materiály, na jejichž důkladné zpracování bude potřeba vynaložit hodně času a péče – ale již teď je jisté, že výsledek by mohl mít zásadní přínos. Obecně musím uznat, že i když jsem prožila těžké chvíle při kompletaci tohoto výzkumu, důvěra a podpora mých rozhlasových kolegů (které znám vlastně jen z konference, ale už teď mohu náš vztah označit jako přátelský) mě silně motivovala a dokazovala mi, že tato práce má cenu.

V roce 2017 se mi taktéž podařilo na 43. ročníku IFC konaném ve Stockholmu prezentovat svůj vlastní feature s názvem *Matěj*, který se setkal s velmi dobrou odezvou. I díky tomu se mi zmíněná komunita plně otevřela a poskytla záštitu jak mé práci, tak mé tvorbě. Mohu říct, že se upřímně těším na pokračování výzkumu, který ani zdaleka nepovažuji za uzavřený.

YLE), Helmut Kopetzky (Independent, Germany), Edwin Brys (Project Manager EBU Radiodocumentary Project Group), Thomas Haugaard (Features, DR), Kaye Mortley (Independent, France), Peter Klein (Redaktionleiter Feature & Feuilleton, ORF), Ljubo Pauzin (Drama and Feature producer, HRT), Harri Huhtamäki (Head of Radio Atelier, YLE), Janina Jankowska (Head of Feature Department, Polska Radio, S.A), Wolfgang Bauernfeind (Radio Kultur/ SFB/ ORB), Jens Wendland (Director of Radio Programmes, SFB), Peter Leonard Braun (Prix Europa Berlin, SFB) (IFC 2017).

⁹⁰ “We should remain self confident. If they cut us down today, they will need us tomorrow” (BRYs 2001).

⁹¹ Mnoho zkušených autorů featurů učí na školách či provozují osobní „trenérství“ mladých autorů, a pomáhají jim tak při získávání poznatků o dokumentární tvorbě atd. Tento princip je běžný celosvětově, na IFC je navíc umocněn faktem existence soutěže pro mladé autory do 35 let *Ake Blomström Award*. V rámci té jsou každý rok vyhlášeni tři výherci, kteří pak mají možnost v průběhu jednoho roku vytvořit dokument pod vedením jednoho ze zahraničních koučů.

⁹² Např. v Kodani byla v roce 2007 redakce featureu zrušena z důvodu reorganizace producerského systému.

LITERATURA:

- BIEWEN, John – DILWORTH, Alexa. *Reality Radio: Telling True Stories in Sound*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. O featuru a pásmu. *Svět rozhlasu*, 2005, č. 14, s. 60–65.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. *Rozhlasové pásmo či feature? Pokus o průzkum nezmapované pevniny*. Praha: Československý rozhlas, 1990.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. Feature. *Divadlo* 20, 1969, č. 10, s. 60–66.
- BOUČEK, Zdeněk. Ať procitne český feature. *Rozhlasová práce* 16, 1992, č. 1, s. 8–16.
- HALADA, Jan – OSVALDOVÁ, Barbora (eds.). *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha: Libri, 2002.
- HANÁČKOVÁ, Andrea (ed.). Antologie světového rozhlasového feature (1974–2004), první část. Příloha bulletinu *Svět rozhlasu*, 2007, č. 17, s. 67–103. Překlad Andrea Hanáčková, spolupráce Lenka Pospíšilová.
- HANÁČKOVÁ, Andrea (ed.). Antologie světového rozhlasového feature (1974–2004), druhá část. Příloha bulletinu *Svět rozhlasu*, 2008, č. 19, s. 43–75. Překlad Andrea Hanáčková, spolupráce Lenka Pospíšilová.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, 2010.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. *Performativní modus v autorském rozhlasovém dokumentu*. Habilitační práce. Brno: JAMU, 2016.
- CHIGNELL, Hugh. *Key Concepts in Radio Studies*. Londýn: SAGE Publications, 2009.
- KYNCL, Karel. *Několik poznámek o rozhlasových dokumentech*. *Rozhlasová práce*. Praha: Československý rozhlas, 1961.
- MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999.
- MCLEISH, Robert – LINK, Jeff. *Radio Production*. New York: Focal Press, 2016.
- ORÍŠEK, Peter (ed.). *Zvukový dokument v rozhlase. Fonozošit z metodického seminára*. Bratislava: Čs. rozhlas, 1983.
- STÁRKOVÁ, Blanka. Cyklus Cesty z jiné strany. *Svět rozhlasu*, 2005, č. 14, s. 40–42.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995.
- ŠTĚRBOVÁ, Marie. *Luisa Nováková: A potají (rozhlasový feature)*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2009.
- VANĚK, Miroslav – MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum, 2015.

OSOBNÍ ARCHIV EDWINA BRYSE

- BEYER, Regine. Conference in Crisis. Berlín, 2000.
- BRYSE, Edwin. SOS Feature Hearing – Meeting at the Prix Europa 2001. Berlín, 2001.
- BRYSE, Edwin – DAVIDS, Willem. IFC – 1st Newsletter. 2000.
- KARISTO, Hannu. Zagreb report, April 22th 2002. Záhřeb, 2002.
- KOPETZKY, Helmut. “Less Is More” or “The Richness Of Our Poor Medium”. IFC 2014.
- CHALAUD, Damien. The 26th International Feature Conference, REPORT. Berlín, 2000.
- MORTLEY, Kaye. Report. Montreal, 1982.
- MOWATT, Don. A Personal Report On the Sessions in Montreal Of the Eight International Feature Conference. Montreal, 1982.
- THEOCHARIS, John. S.O.S. Feature – Diagnosis – Prognosis – Therapy. Londýn, 2001.

ROZHOVORY PROVEDENÉ METODOU ORAL HISTORY (OH)

- OH BRAUN 2017. Rozhovor s Peterem Leonhardem Braunem, 11. a 12. 4. 2017, kancelář Prix Europa, Berlín.
- OH BAUERNFEIND 2017. Rozhovor s Wolfgangem Bauernfeindem, 12. 4. 2017, u něj doma, Berlín.

- OH BRYSE 2017. Rozhovor s Edwinem Brysem, 1.–3. 6. 2017, u něj doma, Brusel.
- OH HERMER 2017. Rozhovor s Gabrielou Hermer, 10. 5. 2017, Stockholm.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- BRAUN, Peter Leonhard. *The Genesis* [online], 1999. [cit. 8. listopadu 2017]. Dostupné z: <<https://ifc2.wordpress.com/the-genesis-of-ifc/>>.
- BRAUN, Peter Leonhard. *Thirty years later* [online], 2004. [cit. 8. listopadu 2017]. Dostupné z: <<https://ifc2.wordpress.com/the-genesis-of-ifc/>>.
- IFC. *IFC Since 1974* [online], IFC. [cit. 8. listopadu 2017]. Dostupné z: <<https://ifc2.wordpress.com/since1974/>>.
- DAVIDS, Willem. *Do You Remember! Oct 16, 2001: ‘S.O.S. FEATURE’... special discussion... it’s a HEARING!* [online], IFC. [cit. 12. prosince 2017]. Dostupné z: <<https://ifc2.wordpress.com/2011/11/26/do-you-remember-oct-16-2001-s-o-s-feature-special-discussion-its-a-hearing/>>.

PŘÍLOHY:

PŘÍLOHA č. 1

- Seznam zemí, ve kterých se konalo IFC:

-  * 44. IFC, Praha, 20.–24. května 2018
-  * 43. IFC, Stockholm, 7.–11. května 2017
-  * 42. IFC, Vídeň, 8.–12. května 2016
-  * 41. IFC, Lublin, 17.–21. května 2015
-  * 40. IFC, Leipzig, 11.–15. května 2014
-  * 39. IFC, Bergen, 12.–16. května 2013
-  * 38. IFC, Londýn, 13.–17. května 2012
-  * 37. IFC, Hilversum, 15.–19. května 2011
-  * 36. IFC, Hameenlinna, 9.–13. května 2010
-  * 35. IFC, Dublin, 9.–14. května 2009
-  * 34. IFC, Varna, 14.–19. června 2008
-  * 33. IFC, Kodaň, 28. dubna – 3. května 2007
-  * 32. IFC, Vídeň, 29. dubna – 4. května 2006
-  * 31. IFC, Sinaia, 30. dubna – 5. května 2005
-  * 30. IFC, Lucern, 29. května – 3. června 2004
-  * 29. IFC, Toronto, 30. srpna – 4. září 2003
-  * 28. IFC, Zagreb, 20.–25. dubna 2002
-  * 27. IFC, Sydney, 28. dubna – 3. května 2001
-  * 26. IFC, Berlín, 10.–14. dubna 2000
-  * 25. IFC, Amsterdam, 19.–23. dubna 1999
-  * 24. IFC, Varšava, 26.–30. dubna 1998
-  * 23. IFC, Oslo, 20.–24. dubna 1997
-  * 22. IFC, Londýn, 15.–19. září 1996
-  * 21. IFC, Basilej, 26.–30. června 1995
-  * 20. IFC, Budapešť, 25.–29. dubna 1994
-  * 19. IFC, Berlín, 5.–9. dubna 1993
-  * 18. IFC, Kodaň, 4.–8. května 1992
-  * 17. IFC, Berlín, 22.–26. dubna 1991 (*první IFC konaná ve východní části Berlína*)
-  * 16. IFC, Dublin, 30. dubna – 4. května 1990
-  * 15. IFC, Berlín, 1. – 5. května 1989
-  * 14. IFC, Sydney, 23.–27. května 1988
-  * 13. IFC, Berlín, 6.–10. dubna 1987

-  * 12. IFC, Brusel, 26.–30. května 1986
-  * 11. IFC, Berlín, 1.–5. dubna 1985
-  * 10. IFC, Helsinky, 25.–29. června 1984
-  * 9. IFC, Berlín, 18.–22. dubna 1983
-  * 8. IFC, Montreal, 14.–18. června 1982
-  * 7. IFC, Berlín, 6.–10. dubna 1981
-  * 6. IFC, Stockholm, 2.–6. června 1980
-  * 5. IFC, Berlín, 2.–6. dubna 1979
-  * 4. IFC, Vídeň, 21.–26. května 1978
-  * 3. IFC, Berlín, 23.–26. května 1977
-  * 2. IFC, Berlín, 24.–28. května 1976
-  * 1. IFC, Berlín, 23.–27. června 1975
-  * První IFC setkání, Ohrid, 1974

PŘÍLOHA č. 2

- 1. ročník IFC, Berlín, 23.–27. června 1975



Berlín 1975

PŘÍLOHA č. 3

- 6. ročník IFC, Stockholm, 2.–6. června 1980



Stockholm 1980

PŘÍLOHA č. 4

- 8. ročník IFC, Montreal, 14.–18. června 1982



Montreal 1982

PŘÍLOHA č. 5

- 14. ročník IFC, Sydney, 23.–27. května 1988



Sydney 1988

PŘÍLOHA č. 6

- 20. ročník IFC, Budapešť, 25.–29. dubna 1994



Budapest 1994

PŘÍLOHA č. 7

- 41. ročník IFC, Lublin, 17.–21. května 2015



PŘÍLOHA č. 8

- 42. ročník IFC, Vídeň, 8.–12. května 2016



PŘÍLOHA č. 9

- 43. ročník IFC, Stockholm, 7.–11. května 2017

